

LA BIOGRAPHIE DE L'ŒUVRE LITTÉRAIRE

ESQUISSE D'UNE MÉTHODE CRITIQUE

THESE

présentée à la Faculté des Lettres de Paris

PAR

PIERRE AUDIAT

Ancien élève de l'École Normale Supérieure,

Agrégé des Lettres,

Ancien pensionnaire de la Fondation Thiers

PARIS

LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION

ÉDOUARD CHAMPION

5, QUAI MALAQUAIS

1924



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547128_0024

LA BIOGRAPHIE
DE
L'ŒUVRE LITTÉRAIRE

LA BIOGRAPHIE
DE
L'ŒUVRE LITTÉRAIRE

ESQUISSE D'UNE MÉTHODE CRITIQUE

THESE

présentée à la Faculté des Lettres de Paris

PAR

PIERRE AUDIAT

Ancien élève de l'École Normale Supérieure,

Agrégé des Lettres,

Ancien pensionnaire de la Fondation Thiers

PARIS
LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION
ÉDOUARD CHAMPION
5, QUAI MALAQUAIS

1924



A la mémoire
d'ÉMILE BOUTROUX

A MM. Georges DUMAS et Fortunat STROWSKI

CHAPITRE PREMIER

LA BIOGRAPHIE DE L'ŒUVRE LITTÉRAIRE : LA MÉTHODE

« Si l'auteur écrit ici la biographie de son livre, ce n'est par aucune inspiration de fatuité. Il raconte des faits qui pourront servir à l'histoire de la pensée humaine et qui, sans doute, expliqueront l'œuvre même. »

(BALZAC, *Physiologie du mariage*. Introduction.)

Si la critique consiste essentiellement à juger, ce livre ne contient point l'esquisse d'une méthode critique, mais il y a si longtemps que le mot *critique* a perdu son sens originel, il y a tant d'années que l'on se borne à étudier les œuvres sans porter sur elles des jugements de valeur — par la simple raison qu'elles sont déjà classées dans l'échelle des valeurs — qu'il est permis sans doute de parler d'une critique où l'on ne juge point.

On peut le déplorer. Il n'est pas prouvé que la fonction essentielle du critique ne soit point de se prononcer sur le mérite des œuvres littéraires, de leur assigner un rang, de les gratifier d'une note. Si la critique littéraire vise à être utile, si elle ne veut pas se borner à éveiller notre curiosité, si elle prétend jouer un rôle dans la vie sociale, elle ne doit pas laisser échapper son sceptre — ou sa férule. Dans ce cas, le vrai critique, le seul digne de ce nom serait celui qui renseigne la foule sur les ouvrages qu'elle n'a point le temps de lire, ce sont les lecteurs infatigables qui assument la tâche de parcourir des milliers de lignes afin de pouvoir dire : « Croyez-moi : laissez là ce livre, prenez celui-ci, il en vaut la peine. »

Mais cette critique, si brillante, si nécessaire qu'elle soit, apparaît à présent fort éloignée de la critique érudite.

Quel rapport, en effet, y a-t-il entre l'article de journal où sont brièvement consignées les impressions et les opinions d'un critique et l'ouvrage important où sont étudiées en plusieurs centaines de pages quelques années de la vie d'un écrivain, quelques-unes, ou une seule, de ses œuvres ?

Déclarons-le tout de suite : c'est de la critique savante, de la critique qui explique et ne juge pas qu'il s'agit ici. D'ailleurs, c'est la seule à propos de laquelle on puisse parler de méthode, l'autre ne relevant que du sentiment artistique.

Or, il semble bien que la critique savante traverse une crise ; les méthodes qu'elle suit — psychologique ou historique — apparaissent à certains esprits comme incomplètes. Les écrivains, de tout temps ennemis des critiques, se font plus âpres à dénoncer ce qu'ils nomment leurs insuffisances, et les critiques, servants fidèles de ces méthodes, en proie à un sourd malaise, cherchent à s'évader des formules rigoureuses où ils se sont eux-mêmes enfermés.

Comment s'explique cette crise ? D'où vient ce malaise ? De ce qu'il y a, croyons-nous, un écart qui va s'accroissant entre les idées philosophiques et les méthodes appliquées en critique littéraire. En cinquante ans la philosophie s'est presque complètement renouvelée et les méthodes critiques n'ont fait que perfectionner leurs procédés d'investigation. Avant que cette philosophie nouvelle soit, à son tour, périmée, il convient peut-être de voir quelle orientation elle pourrait donner à la critique littéraire.

*
* *

La force de Taine, et la raison de son influence, fut sans doute qu'il était d'abord un philosophe. Sa méthode de critique littéraire n'était qu'un aspect de sa philosophie générale et sa philosophie constituait un système très cohérent, solide comme une construction logique que le raisonnement n'entame guère et qu'il faut laisser au temps le soin de dissoudre.

Certes — nous le verrons bientôt — l'histoire des méthodes en critique littéraire est aussi celle de la réaction contre Taine. A peine avait-il exposé sa méthode qu'on en voyait les exa-

gérations, les défauts, qu'on la corrigeait pièce par pièce et qu'on finissait par se retourner tout à fait contre elle ; mais on acceptait le problème tel que Taine l'avait posé ; on s'en prenait aux manifestations d'une philosophie dont on subissait l'emprise. La méthode critique était tombée en désuétude qu'on enseignait encore officiellement une philosophie pénétrée d'idées qui avaient été celles de Taine. De là, cette conséquence : entraînés par la logique du système intellectualiste, certains critiques étaient ramenés presque malgré eux à une méthode dont ils avaient rejeté les applications sans abjurer le principe.

On peut même discerner, sous les hommages rendus aujourd'hui encore à la méthode de Taine, une sorte de gêne et d'irritation. Des phrases comme celles-ci :

« Pourtant l'influence de Chérubin (Beyle) va s'exercer encore sur son fils de tout autre façon. Henri Beyle, et c'est ce que nous venons de voir, tient à lui par le fait de sa naissance ; qu'il le veuille ou non, il restera donc, grâce à son père, un vrai Dauphinois, mieux encore, le fils bien authentique de la famille des Beyle, il n'y peut rien (1)... » Ou encore : « S'il s'était trouvé, en 1783, auprès du berceau du futur Stendhal un observateur perspicace, la seule connaissance des Gagnon et des Beyle et de leur double hérédité lui aurait permis de prédire à l'enfant une destinée singulière (2)... » n'ont plus la valeur d'une explication véritable : la double hérédité de Stendhal devient, sans doute, une manière de symbole.

La philosophie de Taine, qui coordonnait et vulgarisait des idées généralement admises, ressuscitait le sensualisme du XVIII^e siècle contre le spiritualisme de la philosophie officielle. C'était une synthèse des travaux de l'école anglaise, des recherches psychologiques des empiristes, des théories, alors très séduisantes, des associationnistes. Dans ce système, l'esprit se réduisait à l'intelligence, l'intelligence à un mécanisme d'images, les images à un résidu de sensations. Quoi de plus naturel, de plus nécessaire même que Taine, appliquant sa philosophie à la critique littéraire, considérât l'œuvre comme un produit de la race, du milieu, du moment, comme un en-

(1) (2) PAUL ARBELET, *La Jeunesse de Stendhal*, p. 32, p. 9.

semble d'éléments unifiés, mais seulement unifiés par une intelligence individuelle ? Sans doute, cette intelligence avait plus ou moins de puissance et de perfection, mais elle ne pouvait qu'assembler et disposer, suivant des tracés indéfiniment variés, les éléments venus de l'extérieur.

Or, contre la philosophie intellectualiste et associationniste une réaction se produisait, lente d'abord, puis de plus en plus rapide, qui mettait en pièces l'ingénieux système imaginé par les sensualistes et leurs disciples. Les plus sérieux adversaires se recrutaient non point dans les rangs des spiritualistes mal remis du coup qui leur avait été porté, mais parmi ces psychologues qui faisaient appel à l'expérience, les élèves de ceux qui avaient remis en honneur le sensualisme. En serrant de plus près l'expérience, en multipliant les observations, en contrôlant les résultats qui paraissaient acquis, la psychologie expérimentale constatait que les opérations intellectuelles ne peuvent s'expliquer toutes par une combinaison d'images et de souvenirs, par un mécanisme aussi savant qu'on le supposât, mais qu'il fallait admettre la réalité d'un esprit doué d'intentions. « L'esprit est une chose qui pense », écrivait Wundt et la psychologie expérimentale, la pathologie mentale, la psychiatrie accomplissaient un grand effort pour déterminer la nature de cette chose qui pense, pour caractériser le fait psychique.

En s'en tenant aux données de l'observation, on tendait de divers côtés à cette conclusion que l'esprit est une force, une force de synthèse, transformant les éléments qu'elle ordonne. C'est dire que l'esprit ne se confond plus avec l'intelligence, mais que l'intelligence apparaît comme un état particulier dans lequel, sa force de synthèse étant portée à un haut degré, l'esprit prend conscience de sa propre activité. C'est dire que l'esprit, loin de se présenter sous l'aspect d'une mécanique intellectuelle, se révèle comme un monde très vaste qui dépasse de beaucoup la conscience réfléchie, déborde l'espèce humaine. La pensée humaine, accident admirable dans la vie de l'esprit, n'est plus un jeu de concepts et d'images, mais elle tient par des fibres invisibles à la vie affective qui la nourrit, la commande peut-être, elle participe à l'élan vital sans quoi il n'y a plus qu'une matière inerte. L'intelligence n'est plus conçue comme un lac immobile où se reflète le monde matériel, mais

comme les cristallisations et les arborescences dessinées à la surface d'eaux qui coulent, profondes.

Que ces tendances existent, que cette notion de psychisme aussi distincte du matérialisme que du spiritualisme se soit répandue, que l'importance de la vie affective ait été mise en lumière, cela suffit pour expliquer la crise qui ébranle les méthodes de critique littéraire.

*
* *

Un livre ne suffirait point à exposer les doctrines contemporaines. Laissons délibérément de côté tous les critiques littéraires qui ont oublié ou dédaigné de préciser la méthode qu'ils suivaient. Bien souvent d'ailleurs ils n'avaient d'autre guide que leur fantaisie, leur bon plaisir, ou leur génie. Je m'attacherai seulement aux critiques qui, après avoir médité sur leur art, ont adopté une doctrine et l'ont mise en pratique.

Il faudrait mettre *Émile Hennequin* au premier rang des maîtres de l'école psychologique. Son livre *La critique scientifique*, qui remonte à 1888, pose déjà avec une remarquable netteté les principes de la méthode psychologique. Disciple infidèle de Taine, Hennequin renie une partie des doctrines de son maître et s'attache énergiquement à la recherche de ce qui, dans toute œuvre littéraire, représente l'individualité de l'auteur. Hennequin, en mettant à la base de sa critique la psychologie du génie et l'étude de l'activité mentale, n'obéissait point au sentiment instinctif d'un psychologue curieux seulement de ce qui l'intéresse, il prétendait justifier son attitude par une définition rigoureuse du génie.

Pour lui — et il s'inspirait évidemment des idées de Carlyle sur le héros — le génie — j'entends l'homme de génie — n'est ni un monstre, ni un produit, mais un type. Il serait aussi paradoxal de l'expliquer par le milieu social que d'expliquer le milieu social par lui. A la vérité, il réalise individuellement un idéal latent et groupe des admirateurs qui se retrouvent en lui, magnifiquement exprimés.

« Le principe d'individuation, écrit Hennequin, fait apparaître à un moment donné dans le groupe social une personnalité artistique ou agissante douée d'une constitution mentale,

et probablement cérébrale, particulière, manifestée par des œuvres, des actes et des paroles. Le principe d'adhésion, de répétition fait que la particularité humaine ainsi apparue suscite, s'associe, unit tous ceux dont l'âme est faiblement ou fortement configurée de la même manière que celle de l'artiste ou du héros en vertu et dans la mesure de cette ressemblance. L'artiste et le héros sont à la fois les causes et les types de ce mouvement qu'ils provoquent ; ils le provoquent, ils le qualifient, ils l'orientent (1). » Il s'ensuit que la critique, loin de commencer par l'étude du milieu social pour descendre vers l'écrivain, puis vers son œuvre, devra s'efforcer de connaître l'œuvre en elle-même pour remonter ensuite de l'œuvre à l'auteur et de l'auteur au milieu social.

Cette méthode qu'Hennequin nommait *esthopsychologie* ou critique scientifique, par opposition à la critique de jugement ou critique littéraire proprement dite, devra s'inspirer des méthodes de la psychologie. Elle aura pour objet d'analyser les trois séries de faits qu'elle se propose d'étudier, puis de les reconstituer par synthèse.

Le programme est vaste, on peut dire illimité. Hennequin avait toutefois le souci de préciser ce qu'il entendait par analyse et en donnait des règles détaillées. L'analyse de l'œuvre prenait le nom d'*analyse esthétique*. Le lecteur devait analyser ses propres impressions et rechercher par quels moyens elles avaient été provoquées. Il lui fallait ensuite définir les sentiments qu'il éprouvait par des épithètes (en attendant qu'il lui fût possible de les évaluer physiquement ou mathématiquement) et les rapporter aux procédés littéraires dont l'auteur s'est servi : procédés externes, — vocabulaire, syntaxe, ton, description — ou procédés internes, — sujets choisis, heures, moments, personnages, sentiments prêtés à ces personnages.

Une fois l'œuvre analysée esthétiquement, on s'élevait à l'*analyse psychologique*, c'est-à-dire à la connaissance de la psychologie de l'écrivain. Hennequin pensait que l'œuvre, correctement interprétée, permet de retrouver l'organisation mentale de l'auteur. Avec intrépidité, il écartait même les indications biographiques comme insuffisantes. Elles devaient tout au plus enrichir l'analyse, mais non se substituer à elle.

(1) E. HENNEQUIN, *La critique scientifique*, p. 194.

On saisit le postulat : les faits psychologiques sont impliqués dans les faits esthétiques, si bien que le problème se réduit à ceci : « Etant donné l'œuvre d'un artiste, résumée en toutes ses particularités esthétiques, de forme et de contenu, définir en termes de science, c'est-à-dire exacts, les particularités de l'organisation mentale de cet homme (1). »

L'attitude était audacieuse, Hennequin le reconnaissait. Il avouait que, par ce procédé, on analyserait assez facilement les lyriques, moins facilement les romanciers et les auteurs dramatiques, difficilement les imitateurs. De toutes manières il ne s'agissait que d'une reconstitution hypothétique d'une psychologie.

Au troisième stade de l'analyse, on atteignait l'analyse sociologique. Là encore, la méthode d'Hennequin s'affirmait originale et hardie. Au lieu de passer brusquement de l'auteur à cet océan sans fin qu'est le milieu social, le moment et la race, il demandait qu'on procédât à l'analyse des groupes sociaux qui ont accueilli avec faveur l'œuvre d'un auteur donné, car ces groupes, conformément à la loi d'imitation, représentent à l'état faible, mais multiple, les caractères de l'œuvre et de l'auteur qui existent à l'état fort mais unique. Ainsi l'analyse du milieu social ne tendait qu'à une chose : nous donner une nouvelle connaissance de l'œuvre, nous faire pénétrer par une nouvelle voie dans la psychologie d'un art littéraire. Elle ne prétendait point expliquer cet art, mais simplement le révéler. Et Hennequin formulait cette loi : « Une œuvre n'aura d'effet esthétique que sur les personnes qui se trouvent posséder une organisation mentale analogue et inférieure à celle qui a servi à créer l'œuvre et qui peut en être déduite (2). »

Trop clairvoyant pour ne pas voir combien cette construction à trois étages était hypothétique et fragile, Hennequin voulait l'étayer par des synthèses où prendraient place les données biographiques et historiques qu'il avait d'abord écartées. Mais il retombait dans l'infinie complexité des choses, il exigeait un effort d'érudition aussi étendu qu'était intense l'effort de pénétration réclamé dans l'analyse. « Recouvrir à présent de chair et de sang le schéma », disait-il, mais replonger

(1) E. HENNEQUIN, *op. cit.*, p. 66.

(2) *Id.*, *op. cit.*, p. 139.

dans la vie ce qui en a été dégagé, n'est-ce pas vouloir accomplir une œuvre inhumaine, parce que gigantesque, n'est-ce pas être entraîné, après avoir analysé une fable de La Fontaine, à écrire, pour lui donner la vie, l'histoire du monde ?

Aussi Hennequin passe-t-il rapidement sur ces procédés de synthèse et se contente-t-il de faire un appel vibrant, mais un peu vague, à l'histoire et ses ressources. On sent bien qu'il est passionné pour l'analyse. D'ailleurs, dans ses *Etudes de critique scientifique*, applications de sa méthode, c'est l'analyse qui tient en fait la première place. A lire son étude sur Flaubert, à voir l'adroite conclusion qu'il tire de l'analyse des moyens, des effets et des causes, savoir : qu'au-dessus de la division fondamentale de l'esprit de Flaubert également sollicité par le beau et le réel une tendance supérieure et unique existait : celle d'assembler en une certaine forme de phrase certaines catégories de mots (1), on comprend que la méthode maniée par un homme habile pouvait être féconde et que l'épithète de *scientifique* réclamée pour elle par Hennequin n'était pas absolument imméritée.

Un peu plus tard, en 1893, Auguste Angellier, dans sa thèse sur *Burns*, à l'introduction placée en tête du tome II, *Les Œuvres*, exposait ses idées sur les méthodes critiques.

Avec autant d'élégance que d'ironie, il s'excusait de n'avoir pas sacrifié à la tradition en honneur depuis Taine et de n'avoir pas tenté d'expliquer le génie de Burns par l'histoire ou la physiologie :

« On s'étonnera peut-être de ne trouver dans les pages qui suivent aucun aperçu sur la formation du génie de Burns, aucun essai pour montrer de quels éléments il se compose, quelle part en revient à la race, au climat, aux habitudes de vie. C'est de parti pris que nous nous sommes interdit toute tentative de ce genre. Nous concevons une étude aussi précise et aussi poussée qu'il est possible de la faire des caractères, des limites de la force d'un génie, ou, pour mieux dire, de ses manifestations extérieures. Nous concevons aussi qu'on essaye de déterminer les conditions dans lesquelles le génie s'est exercé. Quant au génie lui-même, à sa formation, à ses causes

(1) E. HENNEQUIN, *Etudes de critique scientifique*, 2^e série, p. 55.

profondes, nous croyons que vouloir l'expliquer est une tentative au delà de nos pouvoirs d'analyse. Ce n'est pas qu'on ne puisse supposer avec vraisemblance que la race ait une part dans la formation du génie et que le milieu et le moment, si l'on veut, aient une part dans la forme de ses œuvres. C'est là un axiome philosophique qu'on ne peut guère discuter. Mais dès qu'on sort de cette affirmation générale, on est dans d'inextricables difficultés. Qui dira, en effet, ce qui revient à la race, si tant est qu'il y ait des races dans nos mondes mélangés et que les races aient un génie ?

Qui dira, chose peut-être plus importante, ce qui revient à une alliance unique des tempéraments, rapprochés à un moment unique et produisant de leur union une combinaison supérieure à eux ? Qui dira ce qui revient à des impressions d'enfance, innombrables, imperceptibles, ignorées, à des accidents de conversation, à l'harmonie de l'entourage ou aux réactions contre un entourage impropice ? Qui dira les milliers d'influences dont l'énumération, si elle était possible, n'éluciderait encore rien, mais dont la rencontre, le nœud, en des proportions inappréciables ont contribué à former un esprit ? Ce sont là d'indéchiffrables problèmes dont la complexité est effrayante et décourageante (1). »

Angellier prenait donc vigoureusement position contre Taine. Il ne procédait point que par allusions. Il reprochait expressément à Taine d'avoir faussé et, pour ainsi dire, obstrué, écrasé l'étude de la littérature anglaise, et devant le mystère qu'est le génie il confessait son ignorance et son impuissance. Il soulignait la témérité de ceux qui ont prétendu résoudre le problème pour des esprits de jadis, alors que nous ignorons l'histoire intérieure des esprits avec lesquels nous vivons, les plus proches de nous, de ceux mêmes qui nous sont le plus chers.

Mais comment atteindre sinon le génie, du moins ses manifestations pour les coordonner et les expliquer ? Humblement Angellier demandait qu'on fit retour à la critique esthétique, mais il voulait que, loin d'être dispersée, elle fût ramenée et concentrée sur le génie individuel. Au lieu de se perdre dans des considérations morales ou dans des appréciations didac-

(1) A. ANGELLIER, *Burns*, T. II, p. 3.

tiques, elle devrait s'attacher à « ce quelque chose de particulier qui fait une œuvre d'art ». C'était plutôt une orientation qu'une méthode qu'Angellier proposait à la critique, mais avec lui pénétrait une idée nouvelle : l'œuvre littéraire étant considérée comme liée à la psychologie individuelle échappait en fait aussi bien à la psychologie générale qu'au déterminisme historique. Voilà pourquoi, bien que la thèse d'Angellier soit un beau monument de l'histoire littéraire contemporaine, j'ai rangé Angellier parmi les maîtres de l'école psychologique.

Il est si vrai qu'entre les deux écoles la frontière est incertaine que les noms donnés par les auteurs à leurs théories sont parfois contraires au sens même de ces théories. Nous avons vu qu'Hennequin intitulait sa critique « critique scientifique », qualificatif qui fut revendiqué par la méthode historique et qui, en fait, a été conquis par elle. Inversement, à lire le titre du livre que *Paul Lacombe* publia en 1898 : *Introduction à l'histoire littéraire*, on s'imaginerait aisément que la méthode d'histoire littéraire était déjà codifiée dans cet essai.

On ne se tromperait pas complètement, mais on serait loin d'avoir raison. Le livre de *Paul Lacombe*, composé de quatre études : *La méthode en histoire littéraire*, *La psychologie de l'artiste*, *La question du progrès*, *Psychologie spéciale du style*, est d'ailleurs assez disparate et l'unité de doctrine en souffre. Dans sa première étude, *Paul Lacombe* pose bien les bases d'une science de l'histoire littéraire, mais les études suivantes indiquent clairement qu'il est beaucoup plus préoccupé de psychologie que d'histoire. Au reste, il considère que la psychologie commande l'histoire, que la science historique ne peut se passer d'une interprétation psychologique.

Il n'admet pas la thèse intellectualiste et la critique aussi sévèrement qu'Angellier ou Hennequin, mais il ne va pas aussi loin qu'Hennequin dans son affirmation de l'individualité de l'artiste. Il affirme bien que la psychologie individuelle est en art l'élément principal, mais il croit que cette psychologie individuelle est la résultante et des habitudes acquises et des intentions de l'artiste et des désirs du public qui attirent et fixent ses intentions. Pratiquement, la critique littéraire devra faire une part à peu près égale à l'étude de l'individuel et du non-individuel. Elle se tiendra en équilibre entre deux pôles et

craindra de se laisser absorber par une seule série de recherches. « En résumé, concluait P. Lacombe, si, comme on le doit, on étudie méthodiquement d'un côté l'auteur, l'individu, et d'autre part la collectivité, le public, on relèvera dans l'auteur toutes les influences proches ou éloignées qu'il a subies et qui sont entrées dans la composition de son talent, toutes les conditions environnantes qui ont porté coup et laissé sur lui leurs marques. On relèvera ensuite l'influence qu'il a exercée à son tour, les marques qu'il a imprimées sur d'autres ou sur le public lui-même. Bref on traitera l'individu comme un événement qui porte en lui des traits d'institutions antérieures et qui est le point de départ d'institutions subséquentes (1). »

Sous cette forme, la doctrine semble une adhésion totale à la méthode d'histoire littéraire mais, en réalité, par son goût pour la psychologie, Paul Lacombe faisait la part plus belle à l'étude de l'individuel. Pénétré de cette idée que l'œuvre littéraire est un acte, il ne pouvait manquer de se placer sur le terrain psychologique qu'il avait si amoureusement fouillé. « L'œuvre littéraire, ajoutait-il un peu plus loin, satisfait dans la littérature à deux besoins qui se combinent toujours en proportions variables : besoin artistique proprement dit (besoin de s'émouvoir et d'émouvoir les autres) et besoin d'acquérir l'estime d'autrui en même temps que sa propre estime (2). » Dans cette définition, où éclate la liberté de l'artiste, la part qui revient aux « institutions » se restreint singulièrement : c'est la part de l'habitude dans nos actes ; elle peut être considérable, elle n'est jamais significative.

De fait, plus de trois cents pages étaient consacrées par Paul Lacombe à étudier les lois d'une pensée d'artiste. Abandonnant le projet de tracer une méthode critique, l'auteur élucidait certains problèmes de la psychologie de l'invention ou abordait franchement le domaine de l'esthétique. C'était s'écarter de la critique littéraire — mais Paul Lacombe y introduisait une idée nouvelle, il affirmait avec la psychologie contemporaine le rôle primordial de la vie affective en art littéraire et la relation étroite qui existe entre l'émotion et l'idée artistique. Déniant aux écrivains eux-mêmes que l'idée artistique commence

(1) (2) P. LACOMBE, *Introduction à l'Histoire littéraire*, p. 34, p. 54.

par l'idée, il suggérait qu'elle était peut-être le terme d'une émotion tendant à s'exprimer :

« L'artiste est, pour moi, un être vaguement, sourdement ému d'une émotion instantée, pressante, laquelle veut sortir, s'épandre, se communiquer. Mais l'émotion, pour se préciser, se développer, a besoin d'une idée quelconque. Les idées, c'est-à-dire des scénarios, des thèmes, s'offrent de toutes parts, soit dans l'histoire, soit dans la vie environnante. Quantité de thèmes passent devant les yeux de l'artiste sans qu'il y prenne garde, ils ne lui disent rien : tout à coup, en voici un qui l'arrête. Pourquoi ? L'artiste a senti entre ce thème et sa fermentation à lui un rapport, une correspondance mystérieuse, la tendance émotionnelle qui, agitant l'artiste, a trouvé où se fixer. Le germe autour duquel l'œuvre va se former est éclos.

» Or cette tendance émotionnelle, cette affection pour une émotion d'un genre, d'une nuance particulière qui a fait choisir le thème, devient dans tout le développement de l'œuvre, dans son exécution le guide, l'arbitre, le principe organisateur. La nuance émotionnelle appelle, attire les détails, les circonstances, les passions, les caractères qui s'assortissent à elle, qui la soutiennent, la nourrissent ; elle rejette, rebute, en fait de circonstances, de caractères tout ce qui est contraire ou trop différent. Travail sourd, recherche quasi instinctive en vue de donner finalement au lecteur une impression qui soit à la fois conforme à celle de l'auteur, assez homogène, assez une pour remuer fortement le lecteur (1). »

Prenant un exemple, Paul Lacombe donnait pour émotion créatrice et organisatrice de *Colomba*, la nouvelle de Mérimée, « une émotion de sympathie pour les caractères non civilisés ou en retard sur notre civilisation, ce qui revient au même, et comme suite, envers ou doublure de cette première émotion, une antipathie légèrement railleuse pour nos mœurs civilisées ».

La page était curieuse, l'attitude originale. Paul Lacombe, s'appropriant la méthode de Taine, commençait à libérer la critique du code imposé à la critique par la philosophie intellectualiste.

Il ne semble pas que l'influence de Paul Lacombe ait été

(1) P. LACOMBE, *op. cit.*, p. 90.

considérable. Il manquait peut-être à sa thèse des préceptes et des applications qui en eussent fait ressortir l'intérêt. Elle demeurait sur les confins de la philosophie et on ne voyait pas très bien comment elle pouvait s'adapter aux nécessités pratiques de la critique littéraire.

C'est la même raison, je pense, pour laquelle le livre de M. Léon Paschal : *Esthétique nouvelle fondée sur la psychologie du génie*, publié en 1910, a eu peu de retentissement. Bien que le livre renferme une esthétique et non une méthode de critique littéraire, on peut si facilement déduire celle-ci de celle-là qu'il n'a manqué à M. Paschal que des disciples pour devenir chef d'école. La philosophie qui est la base de l'esthétique de M. Paschal se rapproche sensiblement de la doctrine d'Hennequin pour lequel M. Paschal ne cache point son admiration. L'idée essentielle est que l'esthétique proprement dite n'existe qu'en raison du génie individuel. Connaître les lois de cette esthétique revient à connaître les lois non pas du génie, mais des génies, chacun ayant son mode spécial d'activité. Tout au plus pourrait-on, comme le faisait Sainte-Beuve, tenter de classer les artistes par familles, genres ou espèces, une fois déterminées les règles de leur activité mentale :

« Dans l'œuvre d'art, écrit M. Léon Paschal, se manifeste un facteur entièrement nouveau, le génie créateur de l'artiste. Dès qu'il apparaît s'aborde aussi un domaine nouveau : celui de l'esthétique proprement dite. Il s'y agit encore de sons et de couleurs, mais ces éléments agencés selon certaines lois et dans un but défini servent de moyens expressifs, par lesquels l'artiste traduit ses sentiments, sa pensée, sa personnalité tout entières. Ils ne possèdent pas eux-mêmes cette valeur expressive, mais l'acquièrent grâce aux positions dans lesquelles l'artiste les a placés. Donc ce n'est plus sur ces éléments que doit désormais porter notre étude, mais sur les modes d'activité de l'artiste, en d'autres mots sur le génie en qui ces activités se groupent et se résument. En procédant de la sorte, nous relierons tous les phénomènes de l'art à leur cause immédiate. Avant qu'il y eût un art, il y eut un artiste. L'étude des facultés créatrices embrasse un ensemble de phénomènes on ne peut plus complexe et nombreux : ce sont le développement de ces facultés et leur constitution, les apports du milieu social dans ces développements, les différents modes de cette activité

spontanée et systématique. Il convient d'envisager ici l'activité artistique comme un phénomène de la vie et de l'étudier sans aucune idée préconçue et dans ce qu'il a d'individuel. Cette étude seule est capable de nous révéler quelles sont les lois naturelles de l'art et quelles solutions il doit être donné aux différents problèmes de l'art et de la beauté (1). »

Rattachée si intimement à la psychologie individuelle et à la vie réelle même, il n'est pas surprenant que la doctrine de M. Paschal se rencontrât avec celle de Paul Lacombe dans l'affirmation que le principe essentiel de l'œuvre d'art est l'émotion. La deuxième partie du livre : *Les modes de création et de production du génie*, est, en effet, consacrée à démontrer cette thèse, que les œuvres d'art littéraire peuvent être classées et évaluées en raison de la part et de la nature d'émotion qui y entre. L'émotion invente, la logique systématise. Aux deux extrémités du domaine littéraire on trouve les œuvres émanant d'une émotion spontanée, les autres créées par systématisation, les unes appartenant à l'art, les autres à l'artificiel.

Ainsi, après trente ans, l'école psychologique ne cédait pas un pouce de terrain. Défendue par d'habiles théoriciens, plus soucieux peut-être de justifier ses droits à l'existence que de manifester sa vigueur, comptant dans ses rangs plus de maîtres que de disciples, elle se suspendait à cette croyance que l'important dans l'œuvre littéraire est l'individuel. Des appuis, des encouragements et, pour ainsi dire, des subsides lui venaient de la psychologie et de la philosophie. L'école historique couvrait le monde de ses travaux, mais elle se sentait guidée par une certitude et poussée par une grande espérance.

*
* *

Si la méthode historique a eu pendant ces dernières années un succès tel qu'elle éclipse les autres méthodes, elle ne le doit pas uniquement à la solidité de sa théorie. Elle a eu la fortune d'avoir pour défenseur, et l'on pourrait presque dire pour auteur, un critique qui, non content de fonder sur des bases philosophiques sa doctrine, a tenu à préciser la technique de cette méthode et à montrer par ses propres travaux ce qu'on pouvait attendre d'elle. Je veux parler de M. Gustave Lanson. Le nom

(1) LÉON PASCHAL, *Esthétique nouvelle*, p. 65.

de M. Lanson est si étroitement lié à la méthode scientifique de l'histoire littéraire qu'il serait inutile de vouloir l'en séparer. Pourtant M. Lanson n'a jamais consacré un ouvrage entier à l'exposé de ses idées, mais de 1895 à 1915, chaque fois que l'occasion s'en présentait, il a répondu aux attaques dirigées contre lui, rectifié les erreurs qu'on lui prêtait, formulé des principes, édicté des règles pratiques. C'est M. Gustave Lanson qui apparaît comme le représentant le plus qualifié de l'école historique, c'est dans ses œuvres qu'il faut rechercher la théorie de l'histoire littéraire.

Il serait injuste toutefois de passer sous silence l'œuvre de M. Georges Renard. Son livre : *La méthode scientifique de l'histoire littéraire*, expose avec une très grande clarté la théorie et la pratique de cette méthode. Pour M. Renard, le but de la critique doit être celui-ci : établir des époques littéraires, en trouver la formule, noter et expliquer le passage de l'une à l'autre. « Par la complexité, par la solidarité, par la mobilité du vaste ensemble que l'historien d'une littérature embrasse, il (le critique) est obligé :

» D'abord de distinguer dans la suite ininterrompue des âges des époques enfermées entre des dates aussi précises que faire se peut ;

» Ensuite de trouver la formule générale de la littérature pendant chacune de ces époques ;

» Puis d'indiquer ses attaches, lors de ces mêmes époques, avec tous les phénomènes d'ordre divers au milieu desquels elle évolue ;

» Enfin d'expliquer par quelles transitions et, si possible, par quelles causes et suivant quelles lois elle a passé de l'une à l'autre (1). »

Ainsi, dès le principe, M. Renard s'affirme comme un disciple de Taine. L'histoire littéraire s'intéresse peu à l'individualité de l'écrivain ; elle recherche avant tout à tailler dans la suite des siècles des époques, elle a l'espoir de trouver la formule de chacune de ces époques et d'apercevoir la loi de leur succession.

Seulement, pour atteindre ces hautes visées, il est nécessaire de s'élever par degrés et de s'appuyer à chaque degré sur un

(1) G. RENARD, *La Méthode scientifique de l'histoire littéraire*, p. 17.

terrain résistant. Ce terrain sera l'étude des œuvres. On étudiera d'abord chaque œuvre, puis l'ensemble des œuvres d'une époque donnée ; dans chacune de ces études on aura deux préoccupations : analyser les éléments de l'œuvre, rechercher l'origine de ces éléments.

On est tenté de se demander en quoi diffère l'analyse des œuvres telle que la réclamait Hennequin et l'analyse telle que la veut M. Georges Renard, par suite, ce qui distingue sur ce point l'école historique de l'école psychologique. Nous allons voir que pratiquement ces différences sont minimes. Ce qui change, c'est le sens de ces analyses. Par l'analyse l'école psychologique prétendait atteindre l'individualité de l'artiste et s'en tenir là ; les renseignements biographiques et historiques n'avaient d'autre rôle que de vivifier le schéma obtenu par analyse. Au contraire, dans la méthode historique, l'analyse de l'œuvre n'est qu'une première étape de l'ascension qui conduit de l'œuvre à l'auteur et de l'auteur à son milieu. C'est une démarche d'investigation de sens exactement inverse à l'ordre réel des causes, — le milieu social engendrant l'auteur et l'auteur engendrant l'œuvre. On aperçoit aussitôt le principe philosophique : il n'est autre que le théorème du système intellectualiste : « Toute manifestation intellectuelle peut se résoudre en des causes plus générales qui l'expliquent. »

Ainsi, pour M. Georges Renard, l'analyse de l'œuvre est incomplète et insignifiante tant que n'a pas été découverte l'origine des éléments discernés. Il en résulte que l'analyse des causes plus générales, c'est-à-dire l'analyse du milieu social, devra tenir la plus grande place en histoire littéraire. De fait, dans le livre de M. Renard, si l'exposé des méthodes propres à analyser l'œuvre et l'auteur occupe cent pages, trois cents sont employées à examiner comment peuvent être déterminées les relations du milieu social et de la littérature.

Quant aux procédés d'analyse, ils semblent empruntés aux meilleurs théoriciens de la méthode psychologique. Comme Hennequin, M. Renard préconise une double analyse — interne et externe — qui porterait sur les qualités quasi-matérielles du style. On devrait observer quelles sensations, quels sentiments, quelles idées, quelles intentions, quel idéal prédominant dans les ouvrages d'un auteur, rechercher ensuite quels moyens d'expression sont utilisés, comment est construite l'œuvre,

comment elle est écrite, dans quelle langue, dans quel ton, dans quel style ; puis, passant à l'analyse de l'écrivain, on transposerait de l'œuvre à l'auteur les caractères qu'on a dégagés de celle-là ; on corrigerait ou l'on confirmerait cette généralisation par les indications que fournit la biographie. Même utilisant les procédés et les découvertes de la psychologie expérimentale, on pourrait observer directement les modes de pensée, les habitudes intellectuelles des auteurs contemporains.

On arriverait à une connaissance complète de l'auteur qui expliquerait l'œuvre. Resterait à expliquer l'auteur lui-même par le milieu psycho-physiologique, l'hérédité, l'état organique, par le milieu terrestre et cosmique et enfin par le milieu social.

L'ingéniosité du système apparaît. Dans la chaîne : œuvre — auteur — milieu, le premier chaînon est simplement objet de connaissance, le deuxième explique le premier, mais est expliqué par le troisième ; le troisième n'est expliqué par rien, car il se suffit à lui-même.

La recherche des causes se réduit donc en réalité à une analyse progressive portant sur des éléments de plus en plus nombreux et de plus en plus complexes. Si l'on ne tente pas de résoudre en ses causes le milieu lui-même, c'est qu'on se perdrait dans l'immensité des choses, qu'on s'aiguillerait vers l'infini et qu'on s'éloignerait de plus en plus de ce qui reste tout de même l'objet de l'histoire littéraire, c'est-à-dire le fait littéraire.

Mais dans cet harmonieux système que n'eût pas désavoué Taine, il se glissait un doute. En analysant le milieu physiologique, M. Georges Renard rencontrait le fait psychique et, loin de l'écarter ou de le résoudre en des causes plus générales, il l'accueillait et rêvait un moment sur la nature de cet acte singulier qui n'émane en apparence que de la volonté de l'écrivain et qui est capable de modifier profondément son œuvre :

« D'autre part, disait-il, l'esprit peut agir sur lui-même et, par suite, il est modifié dans son évolution par une seconde série de causes que j'appelle, faute de mieux, psychiques ou mentales. Le génie est une longue patience, a dit Buffon. Il est bien autre chose, à coup sûr, mais il se développe aussi par cette gymnastique intellectuelle qu'est le travail, par cet effort de volonté qu'est l'attention, par cet exercice de regard interne qu'est la réflexion. Quand je me rappelle que telle lettre Pro-

vinciale a été refaite jusqu'à treize fois, quand je vois surchargé de ratures le brouillon d'une fable de La Fontaine, quand je pense à l'implacable acharnement avec lequel Rousseau et Flaubert retournaient une phrase dans leur tête pour la rendre conforme à leur idéal esthétique, je me dis qu'au nombre des influences qui développent les facultés contenues dans l'organisme initial, qui font sortir la fleur et le fruit du germe où ils étaient cachés, cette action de la pensée sur la pensée ne saurait être laissée de côté comme une quantité négligeable (1). »

Rechercher les causes mentales ou psychiques qui expliquent l'auteur, n'était-ce point s'échapper du domaine de l'histoire pour entrer dans celui de la psychologie, n'était-ce pas poursuivre des données inaccessibles à la science historique ?

A travers quelques fluctuations (2) M. Lanson est resté fermement attaché à deux principes. Le premier est qu'une méthode critique, quelle qu'elle soit, ne peut avoir de valeur si elle ne fait appel au labeur patient et désintéressé. M. Lanson n'en a jamais voulu qu'à une méthode : l'absence de méthode, il n'a condamné irrévocablement qu'un seul défaut : la paresse et la suffisance. « Il faut travailler, il faut chercher, il faut se soumettre aux faits », voilà le principe moral qui commande toute sa doctrine. Le second principe est d'ordre philosophique : M. Lanson l'a exprimé avec une grande netteté dans l'article intitulé : « La méthode d'histoire littéraire. » (3) Ce principe est qu'il y a dans les œuvres et dans leurs auteurs deux choses : l'individualité de l'écrivain est formée d'éléments originaux et d'éléments étrangers. L'objet de la critique est de les discerner.

(1) G. RENARD, *op. cit.* p. 71.

(2) Ces fluctuations apparaissent si l'on rapproche la préface d'*Hommes et Livres* (1895) et l'article intitulé *L'esprit scientifique et la méthode d'histoire littéraire* (*Revue de l'Université de Bruxelles*, 15^e année, 1909-1910). En 1895, M. Lanson loue Taine d'avoir réagi contre Sainte-Beuve qui faisait de la biographie presque le tout de la critique, et d'avoir replacé au premier plan, comme objet supérieur et constant de l'étude critique, les œuvres littéraires. En 1909 il répudie les systèmes « à prétentions scientifiques » de Taine et Brunetière et loue Sainte-Beuve d'avoir eu l'esprit véritablement scientifique et d'avoir su « ce qu'était un fait ».

(3) E. BOREL, *De la méthode dans les sciences*, 2^e série (1911), *La méthode d'histoire littéraire*.

C'est en déterminant les éléments étrangers qu'on obtiendra par différence les éléments originaux :

» Pour le trouver (l'écrivain original), lui, en lui-même, il faut séparer de lui toute cette masse d'éléments étrangers. Il faut connaître ce passé qui s'est prolongé en lui, ce présent qui s'est infiltré en lui ; alors nous pourrons dégager son originalité réelle, la mesurer, la définir. Mais elle ne nous sera encore connue que virtuellement ; pour savoir sa qualité, son intensité réelle, il nous faut la voir agir et développer ses effets, c'est-à-dire suivre l'influence de l'écrivain dans la vie littéraire et sociale (1). »

M. Lanson est donc bien loin de méconnaître le génie individuel ou de le regarder comme une divinité incompréhensible, mais il doute qu'on puisse le connaître. Il s'effraie devant « l'effroyable inconnu » qu'enferment des mots comme *don poétique*, *sensibilité* qui ont la prétention de le définir. Et puis il se demande si ce n'est pas, en somme, par ce qu'il entre en eux d'*étranger* que l'écrivain comme l'œuvre littéraire sont le plus intéressants.

« Puis, ce que le génie individuel a tout de même de plus beau et de plus grand, ce n'est pas la singularité qui l'isole, c'est dans cette singularité même de ramasser en lui, et de symboliser la vie collective d'une époque et d'un groupe, c'est d'être représentatif (2). »

Alors il faudra bien permettre à l'intuition de s'exercer, au goût et au jugement personnels de se prononcer, à l'impresion de s'exprimer, mais à la condition qu'ils se confinent dans leur domaine. Qu'on fasse donc franchement la part à la sensibilité, mais qu'elle n'intervienne pas à tout propos et hors de propos :

« Nous aurons soin d'ailleurs de n'interroger notre sensibilité que sur les questions auxquelles elle peut répondre. La pratique est délicate, la théorie est claire ; il faut s'efforcer de savoir tout ce qui peut être su par les méthodes objectives et critiques. Il faut ramasser tout ce qui peut être obtenu de connaissances exactes, impersonnelles, vérifiables. Ne demandons à l'intuition, à l'émotion que ce qui n'est accessible d'au-

(1) (2). E. BOREL, *De la méthode dans les sciences*, 2^e série (1911) ; *La méthode d'histoire littéraire*, p. 229.

cune autre manière... Ne demandons donc à l'intuition, à l'émotion que ce qui, par sa nature, tombe sous leurs prises et serait moins bien saisi par toute autre voie. Ce qui revient à dire : essayons sur nous les propriétés actives de l'œuvre littéraire, sa puissance d'excitation, sa beauté de forme, et comparons le résultat de cet essai à ce que l'expérience des autres hommes, les autres méthodes d'analyse nous auront donné (1). »

La part une fois faite à la personnalité du critique et à sa sensibilité, le champ sera libre pour la science de l'histoire littéraire. Elle pourra travailler non sur des éléments mobiles, instables et changeants, mais sur une matière drue, consistante, dans laquelle elle se taillera des certitudes.

M. Lanson, en usant du mot science, met en garde la critique contre des allures pseudo-scientifiques de nature à compromettre la solidité de l'histoire littéraire. Faire œuvre de science en critique littéraire n'est point prendre une formule scientifique ou s'attacher à la méthode d'une science particulière, ce n'est ni tracer des courbes, ni aligner des chiffres, c'est avoir le désir d'atteindre la réalité par un effort patient et consciencieux. Les méthodes sont à créer ; elles seront bonnes si elles sont efficaces et maniables. Sans doute il sera utile de se servir des sciences auxiliaires de l'histoire : bibliographie, chronologie, biographie, critique de textes, et d'employer comme sciences auxiliaires de l'histoire littéraire l'histoire de la langue, la grammaire, l'histoire de la philosophie, des sciences et des mœurs, mais l'ingéniosité du critique aura à se manifester dans la création des méthodes nouvelles propres à résoudre de nouveaux problèmes. Poser des problèmes, formuler des méthodes, telle est la véritable part réservée au génie d'invention du critique — et cette part n'est pas petite.

Si la liste des questions qu'on peut se faire à propos d'une œuvre littéraire est indéfinie, puisque la connaissance totale des textes est une limite idéale dont on peut seulement se rapprocher, il reste que dès maintenant il existe un certain nombre de questions qu'il faut s'attacher à résoudre. M. Lanson les énumère et la somme de labeur que représente la solution donnée à ces problèmes est telle qu'elle semble bien dépasser la force

(1) E. BOREL, G. LANSON, *op. cit.* p. 234.

d'un homme et appeler la collaboration de plusieurs critiques travaillant de concert à une même entreprise.

Voici un texte. La conscience de l'historien littéraire ne sera pas en repos avant qu'il soit arrivé à une certitude sur ces points : Le texte est-il authentique ? Est-il pur et complet, sans altération ni mutilation ? Quelle est la date du texte ? La date de la composition et non pas seulement de la publication ? La date des parties et non pas seulement en gros celle du tout ? Comment le texte s'est-il modifié de l'édition princeps à la dernière édition donnée par l'auteur et quelles évolutions d'idées et de goût s'inscrivent dans les variantes ? Comment le texte s'est-il modifié du premier canevas à l'édition princeps ? Quel état de goût, quels principes d'art, quel travail d'esprit se manifestent dans le brouillon et les ébauches, si l'on en a conservé ? Puis, ces problèmes résolus, il faudra établir le sens littéral du texte, le sens littéraire ; c'est-à-dire en définir les valeurs intellectuelle, sentimentale et artistique non pas *in abstracto*, mais par rapport à la vie intellectuelle et morale de l'écrivain. Enfin, remontant aux causes, on se demandera comment l'œuvre s'est faite, de quel tempérament réagissant à quelles circonstances, de quel matériaux ? Quel en a été le succès ? l'influence ? Et cette fois on devra faire appel à la biographie, à la recherche des causes et à l'histoire des idées.

Le programme, on le voit, est considérable. L'étude d'une œuvre littéraire est un monde, et si l'on retranche pas mal aux prétentions de la sensibilité, en revanche on lâche la bride à l'érudition et à l'esprit critique.

Je ne sais pas toutefois si dans ce questionnaire on ne fait pas appel (à la dérobée) à la sensibilité, si on ne l'invite pas discrètement à prendre part à une besogne d'où on l'avait d'abord écartée.

Je prends la quatrième question : comment le texte s'est-il modifié de l'édition princeps à la dernière édition et quelles évolutions d'idées et de goût s'inscrivent dans les variantes ?

Je vois bien qu'il y a là un objet de science : établir les variantes d'un texte, mais il me semble qu'on y pose un problème qui n'est pas tout à fait du ressort de la science : quelles évolutions d'idées et de goût s'inscrivent dans les variantes ? Certes, la confrontation des variantes peut apporter sur cette évolution une lumière telle que l'évidence apparaisse,

mais l'interprétation sera parfois plus délicate : d'un point à un autre il y a plusieurs chemins possibles et on sera bien obligé, pour déterminer le chemin parcouru, de se lancer dans une hypothèse. Or, cette hypothèse ne résultera-t-elle pas de l'idée que j'ai de l'auteur, de ses tendances, de son caractère, de son tempérament, bref d'un ensemble d'impressions qui se sont accumulées en moi et dont la valeur dépend non seulement de la somme de mes connaissances, mais aussi de la justesse de ma sensibilité ?

De même, lorsque M. Lanson demande qu'en étudiant la version d'un même texte du premier canevas à l'édition princeps on résolve ces problèmes : quels états de goût, quels principes d'art, quel *travail d'esprit* se manifestent dans les brouillons et les ébauches, il dresse devant nous un « effroyable inconnu » que l'étude la plus scrupuleuse, la plus minutieuse des textes ne suffit point seule à élucider.

Aussi M. Lanson a-t-il toujours combattu l'opinion qu'on lui prêtait malévolement, à savoir : qu'un travail obstiné et attentif suppléait en histoire littéraire à toute autre qualité — et aux qualités de l'esprit. Il a dit maintes fois, au contraire, que la connaissance matérielle des œuvres et des textes, si elle est toujours nécessaire, n'est jamais suffisante. Seulement elle a cela de bon que tout esprit, quelle que soit sa qualité, peut s'y exercer de façon utile, alors qu'il appartient au petit nombre d'émettre des hypothèses qui rejoignent la vérité.

C'est ainsi que, préfaçant trois études de ses élèves (*Mélanges d'histoire littéraire*, fascicule XXI de la Bibliothèque de la Faculté des lettres de Paris, 1906), M. Lanson justifiait de la manière suivante le souci d'érudition qui s'y révélait :

« Je prie seulement le lecteur de ne pas en conclure que je réduis l'histoire littéraire à ces recherches d'érudition, à ces expositions minutieuses que plus d'un lecteur trouvera peut-être bien arides et encombrées. Ceux qui veulent faire un article ou un livre et s'adresser au grand public peuvent préférer une autre forme, plus dégagée, plus colorée, plus vivace. Mais mon rôle de professeur de l'Université, tel que je le comprends, est de donner aux gens l'habitude de regarder les textes de près, de faire des examens approfondis, des constatations exactes et des dépouillements complets pour ne construire ni ne conclure témérairement comme on a fait si souvent sur des faits mal

choisis ou trop peu nombreux, sur des impressions hâtives et des préférences personnelles. Le but de l'enseignement supérieur de la littérature doit être de montrer comment s'assurent les bases, se préparent les dessous des études dont on pourra plus tard ne présenter au public que l'agrément et la fleur. En un mot, je crois que nous devons appliquer nos étudiants à des tâches qui créent en eux une conscience très défiante et très réservée, — toujours inquiète du vrai et difficile à satisfaire en matière de preuve. Avec cela ils feront ensuite ce qu'ils voudront, comme ils voudront, selon leur tempérament, selon leur goût et leur talent, j'ai confiance qu'ils feront bien (1). »

A lire cette page, on dirait presque que M. Lanson considère la méthode scientifique de l'histoire littéraire comme une préparation à une critique plus haute et plus pénétrante. Fixer l'esprit sur les textes, le contraindre à observer, d'une version à l'autre, le déplacement d'une virgule ou le changement d'une conjonction, n'est-ce pas une manière d'ascétisme destiné à réprimer les écarts de l'imagination, à punir les caprices de la sensibilité ? Plus tard seulement, quand celles-ci seront dressées, elles pourront s'élancer dans la carrière et franchir les obstacles sans broncher.

En fait, l'érudition, pour M. Lanson, n'est pas une préparation à l'histoire littéraire, mais une partie de l'histoire littéraire. Que les mots science et histoire ne fassent pas illusion et ne portent pas à conclure que tout se borne à user des méthodes de l'histoire et de ses sciences auxiliaires. Les textes cités suffiraient à dissiper cette erreur. Il y a plus : M. Lanson est le premier à affirmer que certaines œuvres ne reçoivent aucune lumière de l'érudition historique. Etendre, par exemple, la recherche des sources à toutes les œuvres sans distinction serait non seulement faire une besogne stérile, mais une mauvaise besogne. Il y a des cas où l'on doit recourir délibérément à l'intuition étayée aussi soigneusement que possible par l'érudition.

Dans l'Introduction qu'il a placée en tête des *Méditations poétiques* (1915), M. Lanson dénonce combien il serait vain de rechercher les sources livresques des poésies de Lamartine

« Pour une œuvre de cette nature, la recherche des sources au sens étroit du mot est vaine. Hormis quelques cas d'import-

(1) G. LANSON, *op. cit.*, p. 5 et 6.

tance secondaire, Lamartine n'a point tiré sa poésie de sources livresques. La « source » véritable est dans sa vie sentimentale. Mais comme pour traduire poétiquement les émotions qui fermentaient en lui, il lui fallait des idées, des images, des tours, des mètres et des rimes, il lui est arrivé d'utiliser ce que les lectures vastes et déréglées de ses jeunes années avaient déposé en lui. Il est arrivé aussi tantôt que son émotion n'était pas purement individuelle et n'était que la résonance en lui de quelque état général de sensibilité d'une génération précédente ou contemporaine, tantôt que son affection personnelle rejoignait un des courants sentimentaux du temps et se teignait de sa couleur.

« L'objet de mon Introduction et de mes notes est *psychologique d'abord* en ce sens que je m'efforce de jeter quelque lumière sur la *vie de l'âme* de Lamartine et sur le *jeu de sa faculté d'invention* (1). »

Rien ne prouve mieux qu'une telle citation à quel point c'est un jeu puéril de vouloir enfermer les hommes et leurs pensées dans un système. Cette page, une des plus récentes du maître de l'école historique, pose en principe que la vie intellectuelle de Lamartine est pénétrée, animée par sa vie sentimentale et affective, elle fait appel à la psychologie pour retrouver le cours souterrain de l'âme et le mystère des facultés d'invention. Et tout à l'heure un des tenants de l'école psychologique, M. Léon Paschal, louait sans réserve Sainte-Beuve et demandait qu'à son exemple, pour connaître la psychologie d'un écrivain, on se livrât aux enquêtes biographiques les plus minutieuses.

L'éclectisme, le libéralisme des critiques qui se réclament de l'histoire littéraire apparaissent clairement dans un des livres de doctrine les plus récents.

En publiant *Les techniques de la Critique et de l'Histoire littéraire* (2), M. Gustave Rudler n'a nullement songé à faire œuvre de théoricien. Frappé par la gaucherie, la maladresse des étudiants à appliquer les méthodes de la critique et de l'histoire littéraire, il a écrit pour eux un livre précis, clair, minutieux,

(1) LAMARTINE, *Œuvres*. T. I (Ed. des Grands Ecrivains) *Avertissement* de M. G. LANSON p. III.

(2) *Oxford*, Imprimerie de l'Université, 1923.

en quelque sorte un manuel à l'usage de l'apprenti-critique. Il en avertit le lecteur dès l'avant-propos : « J'ai évité la théorie, la métaphysique littéraire, la discussion, l'histoire même de la critique (1). » « La simplicité, voire, dit-il, la sécheresse, je les ai cherchées et voulues. »

Mais quand on a aussi longtemps que M. Rudler étudié les questions de méthode, quand on a pris part aux controverses qui se sont engagées autour de l'histoire littéraire, quand on s'est penché attentivement sur les problèmes complexes que soulève l'emploi de toute méthode, il est difficile, sinon impossible, de s'abstraire complètement de telles préoccupations.

Sans doute, à l'intérieur de chacun des chapitres, il ne s'agit guère que de questions techniques : difficultés que le critique doit surmonter et moyens de les surmonter, mais dans la disposition, le déroulement même des chapitres, on peut discerner, semble-t-il, une doctrine, celle-ci : l'objet de la critique est de s'attacher aux œuvres littéraires, d'écrire leur histoire, de connaître leur destin.

Ecrire leur histoire, c'est d'abord établir un fait : en trouver la date, l'auteur (critique d'attribution) ; en reconstituer la teneur (critique de restitution). Ecrire leur histoire, c'est encore en rechercher les origines dans les sources livresques, littéraires ou personnelles (critique de sources) et c'est surtout en établir l'élaboration dans la pensée et l'imagination qui les a créées (critique de genèse).

Connaître leur destin, c'est s'attacher à saisir leur rayonnement à travers les œuvres littéraires qui sont venues après elles (critique d'influence), c'est aussi étudier leur action sur le milieu social qu'elles ont traversé (critique sociologique). Ainsi, partant d'un point, la critique s'étend progressivement en ondes de plus en plus larges ; mais l'œuvre littéraire en demeure le centre géométrique et la raison d'être.

Rien de plus compréhensif, de plus vaste qu'une telle doctrine, et les méthodes que préconise M. Rudler sont aussi variées que les problèmes qu'elles ont pour objet de résoudre.

Bien plus, on aperçoit que la critique de genèse figure au centre des diverses critiques dont M. Rudler expose la technique. Le fait une fois posé, les causes immédiates ou prochaines

(1) G. RUDLER, *op. cit.*, p. 14.

étant établies, il reste en effet à prendre connaissance de l'œuvre en elle-même. « C'est là, écrit M. Rudler, l'une des parties de la critique les plus délicates. L'objet et les moyens en sont assez clairs ; mais la réalisation en est hérissée de difficultés (1). »

Loin de chercher à les masquer, M. Rudler les montre en pleine lumière : « La critique de genèse est comparable à une étude de mécanique ou de chimie. Le cerveau de l'écrivain est un système de tendances ou de forces dont le livre est la résultante ; ou encore une cornue, un creuset, dans lequel s'élabore à son insu, par une série d'actions et de réactions, un corps nouveau qui n'a rien de simple. »

Après cela, découvrir les lois de cette mécanique et de cette chimie mentale apparaît une tâche formidable, peut-être impossible. Et pourtant, M. Rudler a pour la critique de genèse une sollicitude particulière. Il en avait naguère esquissé les principes, il en applique les méthodes (2) ; il indique quelles sont ses ressources : après quels inventaires des données sensorielles, des sentiments, des idées, on peut espérer atteindre l'intention génératrice qui leur communique la vie, le mouvement, la forme et l'ordre, puis discerner les procédés d'élaboration propres à chaque écrivain.

On conçoit aisément qu'une critique de cette sorte n'a pas beaucoup à attendre des méthodes historiques. Aussi, c'est à la statistique (inventaires) et à la psychologie (étude de l'imagination) que M. Rudler conseille de recourir. Voilà donc la psychologie appelée à concourir avec l'histoire. Mais M. Rudler, s'il invite à consulter des « psychologues de profession (3) », comme Ribot, Paulhan, Dugas, pour inventorier les sentiments ou les sensations exprimés dans une œuvre, n'envisage pas semble-t-il, une formation du critique à l'école de la psychologie.

Quoi qu'il en soit, si l'on peut distinguer en théorie depuis Taine deux tendances critiques, en pratique, elles se mêlent, se confondent, puis s'éloignent, s'opposent et contrastent. Les

(1) G. RUDLER, *op. cit.*, p. 140.

(2) *Modern Language Review*, avril 1917. Etude de : *Du haut de la muraille de Paris* (L'Année terrible).

(3) G. RUDLER, p. 149.

critiques qu'on qualifie de psychologues ont recours à l'histoire autant que les partisans des méthodes historiques. Les théoriciens de l'histoire littéraire revendiquent le droit d'être des psychologues; l'épithète de « scientifiques » est réclamée par les uns comme par les autres et tous proclament la dignité de l'intelligence et la nécessité de l'effort. Ceux mêmes qui passent pour les plus intransigeants apparaissent, lorsqu'on y regarde de près, ondoyants et libéraux. Leur doctrine, loin de s'être constituée une fois pour toutes, a évolué et est encore travaillée par de nouvelles préoccupations; leur école, loin de s'affirmer une et indivisible, apparaît comme un groupe accueillant auquel toute école voisine est invitée à se joindre.

En vérité, comment n'être pas encouragé par une telle invitation, pourquoi ne pas essayer de dégager une méthode des tendances critiques qui pointent d'un peu partout et se montrent même là où on les attendait le moins ?

*
* *

Si les tendances à s'évader hors de la philosophie intellectualiste apparaissent dans les méthodes qui en sont dérivées, elles sont plus manifestes encore dans les œuvres et dans les hommes qui ont toujours prétendu y échapper. Parmi les écrivains et les critiques qui ont élevé une protestation ou tacite ou formelle contre les méthodes de Taine et Brunetière, il faut compter les disciples fidèles de Sainte-Beuve et la plupart des artistes.

Tandis que les deux écoles, psychologique et historique, accomplissaient un grand effort pour explorer complètement l'intelligence de l'écrivain telle que l'avait définie Taine, des critiques comme M. Louis Arnould s'attachaient à ne pas dépasser la biographie de l'homme et prétendaient avec Sainte-Beuve trouver en elle de quoi expliquer et l'auteur et ses œuvres. Je cite M. Louis Arnould parce qu'il ne s'est pas contenté de mettre en pratique la méthode de Sainte-Beuve — celle des *Lundis* — mais qu'il en a fait la théorie philosophique.

Dans un article publié par *Le Correspondant* le 25 décembre 1904, M. Louis Arnould défendait *La Méthode biogra-*

phique de critique littéraire et Sainte-Beuve contre des attaques qui étaient d'ailleurs à cette date beaucoup moins vives que dix années auparavant. M. Arnould montrait que la méthode à laquelle Sainte-Beuve était en définitive parvenu n'était pas très éloignée des procédés dont use Bossuet quand il veut peindre le caractère du Prince de Condé. « Ce sont les faits qui louent et la manière de les raconter », disait Bossuet. Pour Sainte-Beuve, ce sont les faits qui éclairent et surtout la manière de les exposer. Car Sainte-Beuve suit généralement dans ses causeries un plan très habile. A chaque étape de la biographie, il s'arrête pour dégager de l'histoire qu'il a contée quelques traits généraux du caractère de l'écrivain. Il entrelace en réalité biographie et critique, si bien qu'en fin de compte nous avons non seulement l'histoire d'un homme, mais l'esquisse d'un génie littéraire.

« La méthode consiste à dévoiler les circonstances publiques ou privées où un ouvrage a vu le jour, à reconstituer peu à peu un tempérament vivant et à révéler l'âme et même le corps avec leurs ressources et leurs faiblesses de sorte qu'en lisant un *Lundi* de Sainte-Beuve, si habilement sont entrelacées cette trame et cette chaîne, l'on ne sait point au juste si on lit une biographie ou une étude de critique littéraire (1). »

Et remontant aux principes qui commandent cette méthode, M. Arnould les trouvait dans ce postulat que la personne de l'écrivain individualise les éléments rassemblés, qu'elle leur donne un ton, un tour, une valeur particulière, qu'elle groupe dans un faisceau unique des faits disparates, des influences venues de tous côtés et que le lien qui met de la cohésion dans ces éléments n'est autre que le *tempérament* de l'écrivain. Donc pour avoir la clef d'un génie littéraire, il faut saisir le tempérament de l'homme, et le moyen le plus convenable, c'est de connaître exactement, minutieusement, la vie de cet homme.

La théorie de Sainte-Beuve solidement établie, M. Arnould n'avait aucune peine à écarter des objections aussi futiles que celles-ci : « C'est encombrer inutilement la critique littéraire » ou bien : « C'est trahir les auteurs et les rabaisser » que de les mettre à nu, de dévoiler leurs faiblesses ou physiques ou morales. M. Arnould concédait que des excès de zèle peuvent

(1) LOUIS ARNOULD, *La Méthode biographique de critique littéraire*, p. 5.

emporter les critiques à un manque de discrétion, mais il ne démordait pas de son principe : comprendre et expliquer le génie d'un écrivain par son tempérament. Il semble un peu plus gêné pour combattre l'objection que la méthode biographique de Sainte-Beuve, si elle s'applique aux écrivains secondaires, est impuissante à expliquer les écrivains de premier plan. Dans ce cas, le tempérament n'est plus le tout de l'homme. Il semble qu'il y a, superposé à l'homme mangeant et buvant une sorte d'esprit vivant dans un monde imaginaire, et la biographie nous donnera bien quelques éclaircissements sur les œuvres, mais elle n'en révélera pas le secret.

M. Arnould n'en disconvient pas, comme il ne méconnaissait point, sans doute, qu'il y a place pour la critique littéraire même lorsque les renseignements biographiques font défaut. Il conclut sagement que l'ouvrage n'est pas encore près de manquer aux disciples de Sainte-Beuve et que la biographie de plusieurs grands écrivains français reste encore à faire.

A côté des dissidents qui n'adhèrent pas aux méthodes intellectualistes et savent pourquoi, il a toujours existé une foule d'écrivains, bons ou mauvais, qui ont réclamé pour le génie le privilège d'échapper à toute critique explicative.

Sans méconnaître ce qu'il entre d'amour-propre irritable, de fatuité naïve et d'habileté dans une attitude qui proclame le génie littéraire inviolable, je crois pourtant qu'il faut tenir compte, ne fût-ce qu'à titre de fait historique ou d'indication psychologique, de la protestation des écrivains et de leur hostilité contre la critique.

D'ailleurs, il est curieux de voir que les critiques qui étaient aussi des écrivains se sont gardés soigneusement de toute adhésion compromettante à une méthode critique. Ils n'ont voulu se réclamer ni de Sainte-Beuve, ni de Taine, ni de leurs disciples. Plutôt que de dissiper le caractère mystérieux du génie, ils ont préféré se refuser toute autorité et ont donné leur critique pour des jeux d'esprit.

Je fais allusion à la critique de Jules Lemaître et aussi à celle de Remy de Gourmont. Romancier et critique comme Jules Lemaître, Remy de Gourmont, dans les discussions d'esthétique littéraire, a régulièrement pris parti contre les théoriciens de la critique en faveur des artistes. Très préoccupé de la théorie

du style, il a pourchassé avec malice les critiques qui, s'aventurant sur ses terres, essayaient de rajeunir l'ancienne esthétique. Dans tous ses ouvrages on voit apparaître le leitmotiv de sa doctrine : l'écrivain ne peut être analysé ni en lui-même, ni en ses œuvres, ni en son style. C'est un être vivant qu'on tue si on le dissèque. Une seule voie reste ouverte au critique : l'étude de la sensibilité qui dort profonde sous les manifestations de l'imagination et de l'intelligence. Le critique ne doit pas travailler sur le même plan que l'artiste. Il faut qu'il descende dans le sous-sol du génie et qu'il rapporte ensuite ce qu'il a vu ou ce qu'il a cru voir. C'est là-bas qu'il trouvera une explication s'il y en a une, car « nous écrivons, nous sentons, comme nous pensons, avec notre corps tout entier. L'intelligence n'est qu'une manière de la sensibilité et non pas la plus stable, encore moins la plus volontaire (1) ».

Voilà donc formulé avec force le principe de la critique anti-intellectualiste. Il est littéralement transposé de la philosophie anti-intellectualiste qui était à l'époque où écrivait Remy de Gourmont, dans sa période de début. Il va sans dire que je ne veux — ni ne puis — présenter même en raccourci le tableau du mouvement anti-intellectualiste. Qu'il me suffise de rappeler l'œuvre de *Théodore Ribot* mettant en lumière l'importance de la vie affective dans les actes intellectuels, son rôle dans des faits qui jusqu'alors avaient été considérés comme des « facultés de l'intelligence », faits de mémoire ou d'imagination ; les recherches de *Pierre Janet* sur l'automatisme psychologique, aboutissant à cette conclusion que la conscience est essentiellement une activité de synthèse et que c'est dans la fonction du réel que se manifeste le plus complètement la synthèse mentale ; les enquêtes psychologiques d'*Höfding* établissant que rien dans la vie psychique ne peut être isolé et abstrait et que toutes les fonctions de l'esprit qu'on sépare artificiellement — perception, mémoire, volonté, sentiments — concourent en réalité à la formation du fait mental ; les observations de *William James* tendant à prouver que la psychologie mécaniste est impuissante à rendre compte de la continuité de la vie mentale et qu'il faut envisager l'hypothèse d'une conscience personnelle définie non par une identité substantielle,

(1) REMY DE GOURMONT, *Le problème du style*, p. 9.

mais par une identité fonctionnelle ; le livre de *Séailles* sur *le Génie dans l'Art*, soutenant la thèse que le génie est essentiellement créateur, qu'il dépasse et prolonge la nature, qu'il apparaît comme une synthèse de toutes les facultés de l'esprit lui-même ; les travaux de *M. Paulhan* sur l'invention et l'activité mentale couronnées par cette conclusion que le caractère le plus important de l'activité mentale est l'harmonie, la systématisation, la finalité ; ceux de *M. Paul Souriau*, monographies subtiles de l'invention, de la suggestion dans l'art, de l'imagination de l'artiste ; et par delà toutes ces observations et ces hypothèses, les enserrant, les emportant, les dépassant, la *philosophie bergsonienne*, refusant à l'intelligence le droit non seulement de représenter, mais encore d'exprimer la vie psychique, montrant que les conceptions mécanistes de l'esprit sont les créations fatales d'un instrument intellectuel qui découpe dans la vie intérieure des abstractions, des représentations ou des idées, cherchant à atteindre directement, par un style aussi désintellectualisé que possible, la complexité réelle de la vie mentale, son dynamisme, ses tendances qui se mêlent et se pénètrent pour former le mode virtuel d'activité qu'on nomme le caractère, indiquant dans le retentissement du passé en nous, dans la durée pure de toute représentation la source profonde de l'activité mentale, la force invisible qui anime l'esprit.

Si rapide, si incomplète que soit cette évocation, elle explique que la critique littéraire s'est ressentie des tendances de la philosophie contemporaine.

En redonnant à la sensibilité et à la vie affective un rôle prépondérant sur la vie intellectuelle, en déniaut à l'intelligence et à ses modes d'expression le pouvoir de traduire des états qualificatifs, en replongeant, pour ainsi dire, dans la durée et le mouvement un esprit qui se croyait immobile et éternel, la philosophie anti-intellectualiste venait en aide aux artistes qui protestaient contre la critique, mieux, elle découvrait à la critique de vastes horizons, elle lui indiquait un terrain sur lequel l'entente pouvait se faire avec les artistes, elle lui suggérait de ne plus envisager les œuvres littéraires comme des monuments contre lesquels on dresse des échafaudages, mais comme une chose vivante où l'on doit s'insinuer et qu'il faut regarder vivre en participant à sa vie.

Je ne crois pas que la critique littéraire — en dehors de l'exception que j'ai citée et d'une autre que je citerai tout à l'heure — se soit directement inspirée de la philosophie anti-intellectualiste, mais elle en est pénétrée et l'on peut, sans artifice, rattacher à ses tendances une double série de travaux critiques : *Genèse des œuvres et psychologie des styles*.

La plupart de ces travaux, les premiers notamment, se réclament de la méthode d'histoire littéraire, mais en réalité faire la genèse d'une œuvre, c'est poser en principe que l'œuvre littéraire ne s'explique pas uniquement par l'analyse des éléments qui la composent ou par la structure de l'esprit qui l'a créée, mais qu'il faut tenir compte, si on en veut pénétrer le sens, du temps pendant lequel elle s'est constituée. On introduit donc en critique la notion du temps ; on distingue des étapes dans la formation d'une œuvre, on la traite comme Sainte-Beuve avait traité l'écrivain, comme un être vivant qui ne reste pas toujours semblable à lui-même, on suppose que retrouver l'ordre chronologique dans lequel sont apparues les idées et les inventions éclaire singulièrement l'œuvre littéraire. Bien mieux, on pense que faire abstraction de la chronologie de l'invention, ce n'est pas seulement se priver d'un moyen précieux d'investigation, c'est aller directement contre la vérité et aboutir à des erreurs palpables.

Peut-on, à l'heure actuelle, écrire une page sur Montaigne sans se référer à l'édition des *Essais* de Bordeaux ? N'apparaît-il pas que les contradictions de Montaigne ne sont conciliables que par des raisonnements acrobatiques, si l'on considère les *Essais* comme l'expression d'une pensée stable, alors qu'elles s'expliquent dès qu'on regarde le texte véritable des *Essais*, que l'on saisit sur le vif les progrès, les incertitudes et les « repentirs » de Montaigne. S'épuiser à mettre en harmonie le stoïcisme et l'épicurisme de Montaigne, c'est chercher la quadrature du cercle. Dire : Montaigne a d'abord été stoïcien, puis est devenu épicurien, c'est alléguer un fait qui n'a rien d'étonnant et qui est vrai par surcroît. Ceux qui ont montré dans la pensée de Montaigne des époques, et qui se sont refusés à voir dans les *Essais* un système, ont restitué de l'intérêt au livre. Au lieu de trouver en Montaigne un philosophe obscur et incertain, nous rencontrons un homme qui, comme beaucoup d'autres, se déprend de ce qu'il a goûté et, à mesure que son

expérience mûrit, estime un peu bien folle l'attitude du stoïcien qui, tel un jeune homme plein d'illusions, croit qu'il va imposer sa volonté au monde et à lui-même.

Bien des problèmes qui avaient soulevé des discussions contradictoires se sont éclaircis, parfois évanouis, dès qu'on a pris la peine de distinguer les dates, dès que l'on a admis qu'un écrivain pouvait changer d'opinion ou ne pas se rappeler exactement les faits qu'il racontait longtemps après l'événement. Quand on a eu polémique plusieurs années sur la sincérité de Chateaubriand dans son *Voyage en Amérique*, quand, après avoir confronté *Atala* et *Les Natchez* avec le *Voyage en Amérique*, les uns eurent conclu que Chateaubriand était un mythomane, que son récit était un cas curieux d'auto-suggestion, les autres que le voyageur était d'une parfaite bonne foi et d'une rare véridicité, M. Martino (1) est arrivé qui a étudié la composition du document principal versé au débat. Il a montré que le *Voyage en Amérique* était fait de pièces rapportées, de morceaux écrits à des époques très différentes, que les uns étaient des notes de voyage, les autres des souvenirs rédigés quelques années après son voyage, d'autres encore des récits de voyageurs que Chateaubriand n'avait point l'intention de s'approprier, d'autres enfin des fragments d'histoire et de géographie, dont Chateaubriand grossissait son livre sans les donner pour des souvenirs personnels. Bref, de la querelle il subsistait bien peu de chose. Chateaubriand dans ses romans avait décrit des paysages qu'il n'avait pas vus — mais n'est-ce pas le droit de tout romancier ? Dans ses souvenirs il n'avait pas sensiblement faussé la vérité, et les erreurs qu'on relevait pouvaient être imputées aussi bien à sa mauvaise mémoire qu'à sa mauvaise foi.

On se trompe davantage encore lorsqu'on veut réduire en système cohérent la pensée d'hommes dont le caractère est mobile et dont les idées reflètent une personnalité instable. Vouloir faire un tableau de la philosophie de Rousseau, par exemple, c'est construire une philosophie rousseauiste dans laquelle on a fait abstraction de Rousseau. Rousseau n'a pas une philosophie : il a des passions, des désirs, des enthousiasmes, des répulsions, de la logique, de l'âpreté et, quoi qu'on en ait dit,

(1) MARTINO, *A propos du voyage en Amérique. Revue d'histoire littéraire*, 1909.

du bon sens. Ses idées se forment peu à peu sous la poussée de ces forces antagonistes et, à peine formées, elles évoluent.

M. Albert Schinz, distinguant les époques et les dates, a fait la preuve, je crois, que l'idée de bonté naturelle de l'homme qui semble commander la philosophie de Rousseau est en réalité absente du *Premier discours* et même du *Second*. Rousseau n'est arrivé à cette thèse que peu à peu, poussé par la nécessité de justifier les propositions qu'il avait avancées et de les défendre contre ses adversaires (1).

Grâce à de tels travaux, l'attention des critiques se portait donc sur la *genèse* des œuvres. Le mot sert de titre à quelques livres et à un peu plus grand nombre d'articles. En dépit de cette identité, les œuvres ainsi nommées s'inspirent de méthodes assez différentes. Si M. A. Schinz est préoccupé de relier entre eux les documents par une interprétation psychologique, Spoelberch de Lovenjoul dans *la Genèse d'un roman de Balzac* se contente d'éditer des documents concernant les *Paysans* et d'imprimer différentes versions de quelques fragments dans leur ordre chronologique ; M. Gustave Lanson dans son étude sur : *Un manuscrit de Paul et Virginie. Etude sur l'invention de Bernardin de Saint-Pierre* (2) est à peu près à égale distance de M. Schinz et de Spoelberch de Lovenjoul : il produit les différentes versions d'un même morceau, mais il y cherche des indications sur le progrès de la pensée de Bernardin de Saint-Pierre et la direction qu'implique ce progrès. Bref, il est clair que chaque critique apporte dans ces travaux des méthodes et des préoccupations particulières, que l'ouvrage de M. Blossom sur la composition de *Salammbô* ne ressemble pas à l'article de Maurice Masson sur la composition d'une Méditation de Lamartine (3).

Mais tous ces critiques et d'autres aussi adhèrent à un principe commun. Qu'ils rattachent l'œuvre à la psychologie générale, à la psycho-physiologie de l'écrivain, ou au contraire aux événements historiques, aux faits sociaux, aux influences littéraires, ils ne la prennent plus en bloc, ils ne la construisent

(1) A. SCHINZ, *La Théorie de la bonté naturelle chez Rousseau*, Mercure de France, octobre, décembre 1913.

(2) Edition de la *Revue du mois*, 1906.

(3) *Revue d'histoire littéraire*, t. XII.

pas d'après des données psychologiques, ils ne la dissolvent point dans l'histoire, ils la déroulent dans le temps.

C'est la même attitude philosophique qu'on retrouve dans les travaux critiques sur la *psychologie des styles*. Cette expression indique, en effet, qu'aux yeux des critiques qui l'emploient le style n'est plus la forme dont on habille la pensée, mais une expression de l'activité mentale, une manifestation de la vie psychique, au même titre que l'invention du sujet ou l'organisation de l'œuvre. Rattacher le style à la psychologie de l'écrivain, c'est couper les ponts avec l'ancienne rhétorique, c'est faire des mots les signes variables d'une pensée mobile.

Jusqu'à présent, les travaux sur la psychologie des styles sont peu nombreux. Il est même frappant d'observer que les critiques qui ont été les plus favorables à l'étude de la genèse des œuvres ne prolongent pas leur enquête au delà du choix du sujet et de son organisation. Au moment d'aborder l'invention de détail qu'est l'invention du style, le plus souvent ils s'arrêtent net.

Dans un livre récent sur *Stéphane Mallarmé*, M. Albert Thibaudet ne comptait que deux critiques : M. Mabilleau et lui, qui se soient préoccupés de la psychologie du style chez les poètes. Peut-être le compte de M. Albert Thibaudet est-il un peu rigoureux et j'incline à penser que tous les critiques font une part à la psychologie du style. Mais M. Albert Thibaudet est probablement le seul critique qui ait systématiquement étudié la psychologie d'un style. Le choix qu'il a fait de Stéphane Mallarmé apparaît comme une expérience décisive. S'il est possible de traduire en langage logique le mouvement d'un esprit aussi rapide que l'esprit de Mallarmé, si dans un style qui semble d'abord un assemblage où les mots n'ont qu'une valeur musicale, on peut entendre l'écho et, pour ainsi dire, la respiration d'une pensée, à plus forte raison doit-on pouvoir faire la psychologie de styles qui expriment une pensée moins éloignée des habitudes normales de pensée et étudier sous cet angle le style de tous les grands écrivains.

Il faut voir avec quelle adresse, quelle pénétration M. Thibaudet fait l'exégèse du style de Mallarmé. Pièce par pièce, strophe par strophe, vers par vers, mot par mot, il suit les détours, les caprices et les sautes d'une imagination éprise moins de couleurs et de sons que de mouvement pur. Il descend jus-

qu'aux images, puis il remonte au vers, au poème, au livre, à tout le style, attentif à montrer le lien logique qui unit les divers éléments et à décrire le monde d'images où a vécu le poète.

Au reste, M. Albert Thibaudet n'est pas seulement un critique littéraire, c'est aussi un philosophe et il se propose, je crois, de formuler un jour une théorie de la critique littéraire. Elle s'inspirera vraisemblablement des tendances de la psychologie contemporaine, elle ne ramènera pas toute la critique à l'analyse et à l'histoire ; elle fera une part importante à l'intuition, elle dédaignera les anecdotes qui ne jettent aucune lumière sur les œuvres, préférant poursuivre la pensée ondoyante et fuyante qui les anime. Elle ne fera pas fi des mérites du style, estimant que le style est un procédé d'explication qui a sa valeur, croyant même qu'on ne peut rendre sensible l'art de l'écrivain que par un art de l'expression.

Dans un article intitulé *Psychanalyse et critique* (1), M. Thibaudet écrivait : « La philosophie bergsonienne aurait pu avoir sur la critique (la critique littéraire) une influence considérable. (Je m'expliquerai là-dessus ailleurs). De fait elle n'en a pas eu, pas plus que sur quoi que ce soit hors la philosophie elle-même et cela se comprend ; il faut longtemps à une philosophie pour passer dans le domaine des idées courantes, morales, politiques, esthétiques, fleuves qui ne grossissent que lorsque fondent, la saison suivante, les hautes neiges de la pensée. Conformément d'ailleurs à une tradition de la philosophie française, la psychologie bergsonienne est elle-même trop commandée par une métaphysique pour jouer dès aujourd'hui à l'état d'influence autonome. »

Je ne partage pas entièrement l'avis de M. Thibaudet, puisque j'ai essayé de montrer l'influence diffuse qu'exerce la philosophie contemporaine, même sur les œuvres de critique littéraire qui se réclament de principes intellectualistes. Voici les signes ou, si l'on veut, les symptômes de cette infiltration de la psychologie dans la critique.

Il y a d'abord réduction du champ d'étude. L'écrivain et son œuvre entière semblent trop vastes pour permettre des observations précises. On s'attache de préférence à un ouvrage et les conclusions auxquelles on parvient ne sont transférées

(1) *Nouvelle Revue française*, 1^{er} avril 1921.

qu'avec prudence à l'ensemble des œuvres. Ensuite on a souci du petit, de l'impondérable : on n'aborde plus un style avec la prétention de discerner d'un coup d'œil ses caractères généraux. On le regarde au microscope, on fait des coupes et l'on tâche de distinguer les éléments complexes qui constituent un phénomène en apparence simple.

En outre, on est préoccupé de suivre l'histoire d'une pensée. on admet que cette pensée a évolué, qu'elle s'est contredite et qu'elle n'est jamais arrivée à une forme qu'on puisse qualifier de définitive ; on évite d'organiser en système les idées philosophiques ou l'esthétique d'un écrivain, on préfère s'arrêter à certaines dates et recenser à ces dates idées philosophiques ou tendances esthétiques.

Comme procédés de recherche, on a recours tantôt à l'histoire et tantôt à la psychologie. La part qu'on donne au document et à l'intuition personnelle varie, mais on ne se détourne plus avec dédain du document, mais on ne pense plus que le document suffit à lui seul. On sent que l'histoire et la psychologie peuvent et doivent se compléter : l'historien se transforme par moments en psychologue et le psychologue en historien.

*
* *

Et maintenant, comme dit Rousseau, écartons tous les faits.

Je suppose que, ne sachant rien ni des méthodes, ni des tendances de la critique littéraire, je m'adresse à la psychologie contemporaine pour établir, en liaison avec elle, quels sont les droits et les devoirs de la critique, quels devraient être ses principes, son objet, ses procédés. Toutes réserves faites sur l'exactitude de notre interprétation et sur la valeur de cette philosophie, nous sommes conduits à admettre la vérité des faits suivants.

La vie mentale est dans son ensemble une activité continue où l'on ne peut rien découper qu'arbitrairement. Tout se tient, tout se commande, tout se pénètre en elle, et les faits psychiques qui apparaissent à la conscience ou qui sont analysés par l'intelligence ne représentent qu'une infime fraction d'un monde immense et mouvant. Il faut donc, pour connaître, se résigner à trancher dans cette étoffe vivante, à fixer ce qui se meut,

mais il faut diminuer le plus possible ce qu'il y a d'arbitraire dans une telle opération : il faut couper là où se dessinent des changements de direction dans le mouvement, des lignes imaginaires. Or si l'on considère l'activité mentale, on s'aperçoit qu'elle est plus ou moins tendue, qu'elle se relâche et se contracte, qu'au fur et à mesure que sa force de synthèse augmente, augmentent aussi les actes mentaux qui sont qualifiés de conscients, de volontaires, de libres ; qu'au fur et à mesure où elle diminue se multiplient les actes mentaux qu'on nomme habituels, automatiques ou inconscients.

Ainsi, il y a des moments de l'activité mentale pour ainsi dire privilégiés. Il est naturel de saisir la vie mentale à ces moments-là, d'abstraire les faits psychiques qui se distinguent par leur volume et leur éminence, et d'en faire des objets de connaissance. Dans la vie mentale d'un écrivain, ces actes privilégiés, ces moments de contraction plus grande sont évidemment les œuvres. Penser, écrire une œuvre littéraire correspondent à une période heureuse d'activité mentale. Bien entendu, ce moment n'est pas réellement séparé de l'activité environnante, mais il s'en distingue par son relief. J'arrive ainsi à une première observation :

Dans l'activité mentale d'un écrivain, l'œuvre littéraire est un moment privilégié qu'on peut abstraire à bon droit.

Mais s'il est vrai que l'œuvre est un moment de l'activité mentale et par conséquent un acte, elle participe aux caractères de l'acte, elle est par essence individuelle et dépasse l'analyse. En lui-même l'acte est une tendance indéterminée, un schème de mouvement qui ne s'oriente et ne se fixe qu'en se réalisant. En se développant il revêt une forme matérielle, mais il pré-existe dans l'impulsion qui est un moment précis de notre vie mentale. Un acte ne peut se reconstituer avec les éléments, matériels qu'il contient : la matérialité d'un acte ne révèle pas nécessairement son intention, et l'intention est l'acte lui-même pur encore de toute réalisation. Par suite, l'œuvre littéraire ne peut être analysée dans son essence, car elle représente l'orientation de la vie mentale à un moment précis. Prétendre trouver les mobiles de cet acte dans un certain nombre de faits antérieurs, considérer les faits intellectuels comme ayant une importance particulière, c'est fatalement fausser la vérité. Toute la vie mentale concourt à l'acte, ou, pour mieux dire, cet acte

est la vie mentale elle-même qui se continue et dure. Or la vie mentale n'est pas toute dans la conscience réfléchie et encore moins dans l'intelligence ; elle comprend tout ce qui est entré en elle par quelque voie que ce soit : intelligence, conscience, affectivité, sentiment, sensations. Rien de ce qui est le passé ne s'est séparé d'elle, tout le passé est virtuellement présent dans chacun de ses actes. Voici donc la deuxième observation — assez peu encourageante pour la critique :

Les causes de l'acte mental qu'est l'œuvre littéraire échappent pratiquement à l'analyse, ces causes n'étant autres que la vie mentale elle-même, donc en nombre infini.

Si l'acte est par essence instantané et indivisible, lorsqu'il se réalise il participe au temps et s'insère dans l'espace. L'œuvre littéraire pour s'exprimer a besoin de temps et de matière. Elle représente une période dans la vie de l'écrivain, période qu'on pourrait à la rigueur chronométrer. Si rapide que soit l'exécution, si brève que soit l'œuvre, elle a duré ; si fragmentaire que soit sa composition, il ne serait pas impossible de calculer les heures et les minutes qu'a passées l'auteur à ce travail. De là cette conséquence : pour se réaliser, l'œuvre est obligée de durer et, parce qu'elle dure, nécessairement elle change.

A chaque instant de la vie mentale, le contenu de notre conscience psychologique varie, du passé s'y accumule, qui renforce, atténue ou ruine les tendances déjà existantes, de nouvelles intentions surgissent, d'autres désirs, d'autres impulsions.

Bien plus, à mesure que l'œuvre s'accomplit, elle devient elle-même un fait psychique ; elle entre à son tour dans le passé, elle s'intègre dans la conscience, elle modifie l'activité mentale et reçoit de cette activité modifiée des impulsions et des directives nouvelles. Ainsi, de même que l'œuvre inexprimée est un acte indivisible, l'œuvre exprimée constitue une série imprévisible. Sa constitution même représente un progrès irréversible.

Par une illusion, l'écrivain s'imagine volontiers que le temps qu'il passe à écrire son œuvre est du temps inutile, ou plus exactement que son œuvre serait instantanément écrite s'il n'avait pas besoin de chercher les mots capables d'exprimer sa pensée, si sa main n'était pas lente à tracer les mots. Il peut être ingrat envers son esprit et injuste envers sa main. Dans le temps qu'il va hésitant, quêtant ses mots et formant des lettres ce

ne sont pas seulement des mots qui apparaissent, mais des idées auxquelles il n'avait point songé et qui n'eussent pu probablement surgir une seconde auparavant, parce que dans la seconde écoulée la conscience psychologique s'est enrichie d'une sensation, d'une impression, d'un souvenir. Le travail du style, à en croire bon nombre d'écrivains, serait un travail d'ajustage de la pensée aux mots, un travail de correction et d'élimination ; il est, je pense, une période de création autant qu'une période de critique. Si le génie est quelquefois accordé à une longue patience, c'est que, dans cette longue patience, il y a une longue attente, et qu'attendre, c'est permettre à l'esprit de s'enrichir de tous les éléments que lui apporte la vie.

Quoi qu'il en soit, la troisième observation pourrait être ainsi formulée :

L'œuvre, pour se réaliser, est obligée de durer ; l'œuvre exprimée représente l'imprévisible et l'irréversible progrès d'une activité mentale.

Je confronte ces trois principes. L'œuvre est essentiellement un acte de la vie mentale ; elle est une impulsion de tout notre passé vers un avenir incertain ; le mouvement qui la crée est indivisible, mais en se réalisant elle se matérialise, elle dure, elle change, elle progresse.

Bien qu'il y eût à cela une apparence de pédantisme, il était nécessaire de remonter aux principes de la philosophie anti-intellectualiste pour établir quel but doit être proposé à la critique littéraire. Je ne donne nullement pour des dogmes les principes que je viens d'exposer. Critique et non point philosophe, je me contente d'interroger une philosophie sur la nature de la pensée et les caractères de l'œuvre littéraire et j'essaie de voir si on peut établir une méthode critique fondée sur cette philosophie.

Or s'il est vrai que l'œuvre est un acte, la critique doit renoncer à analyser cet acte, à donner une explication exhaustive de l'œuvre littéraire. Elle n'épuisera jamais la série des causes, et alors même qu'elle les aurait épuisées, ce n'est pas en les additionnant qu'elle obtiendrait l'acte qui a créé l'œuvre, car cet acte n'est pas seulement une résultante, mais aussi une intention.

C'est là une grave constatation qui risque de jeter la critique dans un scepticisme radical. Comment atteindre cet acte, si

l'analyse est défailante ? Il ne reste qu'une ressource : c'est de *mimer* cet acte, de le réaliser en nous-mêmes, de le revivre.

Au premier abord, l'entreprise paraît difficile, peut-être impossible. Comment arriver à se substituer en pensée à un homme que nous ignorons, comment prétendre reconstituer la vie d'un esprit qui s'est évanoui il y a des années ou des siècles, comment s'évader de soi-même pour revêtir une autre personnalité, comment se dédoubler, comment jouer un rôle si peu en proportion avec nos facultés ?

A peine cette objection s'est-elle présentée qu'une constatation vient lui enlever ce qu'elle a de redoutable. Je m'aperçois en effet que ce rôle qui m'effraie, cette besogne qui me déconcerte, je l'assume et je l'accomplis sans même m'en apercevoir chaque fois que j'ouvre un livre et que je lis. Instantanément, nécessairement, je me détache de moi-même, mon esprit se modèle sur l'esprit de l'auteur, il prend des attitudes semblables — ou à peu près — à celles qu'il a voulu exprimer, il vit d'une vie qui n'est pas la sienne. Je me dédouble, je me transforme partiellement en un autre que moi-même.

Sans doute la suggestion est rarement complète, ma personnalité n'abdique presque jamais. Je fais des retours vers moi-même. Un va-et-vient s'établit entre le livre et moi, entre une pensée étrangère et ma pensée. Entre deux pages, entre deux phrases, entre deux mots quelquefois, je reprends conscience de moi-même, je me détache du livre, je critique, mais si rapide que soit cette alternance, — elle peut atteindre une rapidité extrême, — il n'en est pas moins vrai que, dans la mesure où je prends connaissance d'un texte, je sou mets mon esprit à l'esprit de l'auteur. Volontairement ou involontairement tout lecteur est un acteur qui joue un rôle. Certes, il le joue souvent très mal : il peut trouver le texte stupide, l'auteur maladroit, il peut débiter les phrases écrites sans y rien comprendre ; il peut montrer de la docilité ou, au contraire, regimber et marquer son humeur, mais bon gré mal gré il ne peut connaître l'œuvre qu'en la jouant. Si le livre lui déplaît, si l'auteur lui impose un rôle qui le dépasse ou lui répugne, il ne lui reste qu'un refuge : ne pas ouvrir le livre ou le fermer, en tout cas l'ignorer.

Voilà qui doit rassurer le critique. Il n'entreprend pas une tâche impossible, si son but est de faire ce que fait tout lecteur : jouer un rôle dont l'auteur a donné le texte écrit. Mais la diffé-

rence entre le lecteur et le critique, c'est que l'un accomplit inconsciemment, automatiquement un acte que le critique doit accomplir volontairement et consciemment.

Les discussions sur l'art du comédien ont établi, semble-t-il, qu'il y a au théâtre deux catégories d'acteurs : les uns sentent obscurément et ne comprennent guère le texte qu'ils interprètent pourtant avec tous les signes de l'intelligence, les autres s'attachent à comprendre toutes les nuances du texte, toutes les intentions de l'auteur et tâchent ensuite de les exprimer ; naturellement dans les deux catégories il y a d'excellents comédiens et il y en a de détestables. Le lecteur ordinaire figurerait dans la première catégorie, le critique dans la seconde : pour atteindre la pensée de l'écrivain, le premier devrait avoir surtout de la sensibilité et le second surtout de l'intelligence, mais il va sans dire que le meilleur lecteur comme le meilleur comédien est celui qui posséderait à la fois de la sensibilité et de l'intelligence. Bref, ce n'est pas donner à la critique un royaume inaccessible que de définir son objet : *mimer consciemment l'activité mentale qui a créé l'œuvre littéraire*.

Je vois même dans cette définition un avantage : c'est de rapprocher le critique du lecteur. Concevoir le critique comme un lecteur supérieur, comme un lecteur plus érudit et plus intelligent, c'est préconiser une critique qui serve réellement le lecteur et ne flatte pas seulement sa curiosité.

Le caractère progressif et irréversible de l'œuvre exprimée va entraîner une autre conséquence : il détermine de façon précise comment le critique doit aborder l'étude d'une œuvre. Il lui interdit absolument de remonter des mots aux phrases, des phrases aux chapitres, des chapitres à l'œuvre, de l'œuvre à l'intention. Il lui déclare qu'une telle démarche est vaine. Pour atteindre l'activité de l'esprit, le critique ne peut que suivre une marche descendante : aller de l'intention à l'œuvre, de l'œuvre aux chapitres, des chapitres aux phrases et des phrases aux mots.

Nous voilà encore en présence d'une exigence qui menace de ruiner la critique. Comment saisir une intention encore inexprimée, comment prendre conscience d'un acte qui n'a pas encore été réalisé, comment se hausser vers l'idée qui plane au-dessus de l'œuvre ? La question est grave et l'on ne peut y répondre en quelques mots. Aussi bien, y répondre, c'est tracer

le plan de la méthode critique, et une partie de cet essai sera consacrée à examiner quelle solution on peut donner au problème. Mais sans préjuger la suite, il faut franchement se placer en face des faits.

Si la philosophie contemporaine a raison, si l'acte est bien, comme elle le dit, un acte progressif et irréversible, le devoir du critique s'impose : il doit dérouler cet acte dans le sens même où il s'est déroulé, il doit mimer cette activité en descendant le cours du temps, il doit prendre successivement les attitudes mentales qui ont été celles de l'auteur. Si dans cette succession progressive, il n'y a rien autre qu'un mouvement qui se déroule, il est faux de distinguer l'invention de la composition, la composition du style, il n'y a qu'une invention qui dure, une pensée qui se réalise, une intention qui se cristallise. Le critique doit se placer à l'origine de l'acte, découvrir et prendre conscience de l'impulsion qui a préexisté à l'idée même, déterminer cette idée, la saisir encore toute baignée de la vie obscure d'où elle a émergé, la suivre patiemment dans ses essais, ses tâtonnements, ses progrès, observer comment elle a groupé autour d'elle des éléments épars, comment elle s'est organisée, comment elle s'est en quelque sorte refermée sur elle-même, puis comment elle s'est développée, attirant à elle ce qui lui était nécessaire pour vivre, se modifiant à mesure que la conscience qui la nourrissait se modifiait, comment enfin elle s'est arrêtée et figée dans les mots. Intention, idée génératrice, organisation, invention du style : telles sont les grandes étapes de la recherche critique, la route descendante que la philosophie anti-intellectualiste propose et impose à la critique.

Les occasions ne manqueront pas de constater combien cette méthode est périlleuse, mais à la contempler dans sa superbe intransigeance, qu'elle est séduisante et belle ! S'élever d'un seul bond jusqu'à la pensée d'un homme, vivre de la vie de son esprit au moment où l'idée n'étant pas encore née aspire à naître, où elle est là comme un désir silencieux, demeurer au centre de cette pensée qui s'organise en vivant, apercevoir du dedans sa formation au dehors mystérieuse, sentir, savoir pourquoi elle attire à elle ces idées et repousse celles là, savoir, sentir quelle affinité il y a entre elle et les mots qu'elle a accueillis ou appelés, n'est-ce pas le rêve de tous ceux qui veulent comprendre ?

Et puis une fois découverte la source et l'origine de l'œuvre, une fois atteint le centre de jaillissement d'où l'œuvre s'élance, quel bonheur tranquille on éprouverait à la voir ruisseler ! Il semble qu'on descendrait avec elle du sommet vers la plaine. D'un regard on embrasse tout l'horizon ; il n'y a plus d'hésitation ni d'inquiétudes. On n'a pas besoin de s'interroger, de calculer, de raisonner : on voit comment tout s'enchaîne et se succède. A mesure qu'on descend, les formes jusque là indécises mais certaines se précisent. Les taches claires ou sombres se limitent ; les contours se font nets, l'on reconnaît ce qu'on avait aperçu sans le connaître. Le paysage d'abord immense et vague se restreint et s'éclaire.

Rien d'étonnant ne se révèle ; tout est à la fois nécessaire et imprévu.

Si c'est là demander à la critique un effort initial de recherche et d'intuition considérable, il faut noter cependant que la critique se voit du même coup déchargée d'une lourde besogne. Prendre conscience d'un acte n'exige pas qu'on analyse les causes de cet acte. En théorie, cela paraît très simple. On peut, semble-t-il, définir un acte matériel par les *mobiles* qui l'ont inspiré et les faits qui l'ont réalisé. Un crime est commis : si l'on reconstitue exactement le crime lui-même, si l'on détermine ses mobiles, on a de lui une notion suffisante pour qu'on puisse prononcer sur sa valeur morale. Quant aux *causes* qui ont amené le criminel à concevoir ces mobiles et à leur céder, on s'en désintéresse le plus souvent. Il faut qu'elles soient singulièrement graves, que l'hérédité de l'inculpé soit chargée, qu'il présente des tares pathologiques évidentes pour qu'on en tienne compte. C'est l'exception : la règle — et cette règle est intéressante parce qu'elle s'applique quotidiennement à des actes humains — est qu'il est inutile et d'ailleurs impossible d'expliquer un acte par les causes antérieures à cet acte. L'acte est tout entier dans ses mobiles et son exécution. N'est-ce point sagement penser, et, si l'on faisait autrement, tout procès criminel ne se transformerait-il point en un exposé historique illimité ou en une discussion philosophique sur la responsabilité ?

D'une manière analogue on peut fort bien concevoir une critique littéraire qui s'attacherait à décrire l'œuvre littéraire comme un acte défini par son contenu et ses mobiles et qui

abandonnerait délibérément la recherche des causes. Je m'explique. Voici une œuvre ; je suis parvenu à établir quel était l'état d'esprit de l'auteur au moment où il a conçu son œuvre, quelles étaient ses tendances, je ne m'occupe point de rechercher quelles causes ont créé cet état d'esprit et d'où sont nées ces intentions.

Théoriquement, rien n'est plus facile que de dissocier l'acte de ses antécédents, les mobiles des causes, de s'attacher à ceux-là et de négliger celles-ci.

Pratiquement, il n'en va pas de même et la ligne de démarcation est indécise entre l'intention et l'impulsion, entre les causes et les mobiles. Il arrive que l'impulsion est si forte, qu'elle pèse si lourdement sur l'intention, qu'elle lui enlève toute importance ou même l'annihile. J'examine une œuvre littéraire, je la définis comme un acte, je conclus qu'elle représente un certain état d'esprit et certains mobiles, mais j'apprends que cette œuvre est imitée ou même copiée, qu'elle reproduit une œuvre antérieure que j'ignorais. Si j'avais continué à l'ignorer, j'aurais donc fait fausse route et commis une erreur manifeste, j'aurais considéré comme autonome un acte automatique. Je ne me tromperais peut-être pas tout à fait, car l'acte que j'aurais défini représenterait l'acte initial, l'original de la copie ; mais, en réalité, en attribuant à un écrivain ce qui ne lui appartenait pas, j'aurais visiblement manqué d'esprit critique.

Il ne faut point se débarrasser à la cavalière de la recherche des causes. Plus loin j'examinerai avec quelques détails dans quelle mesure on doit s'attacher à leur analyse et dans quelle mesure on peut s'en dispenser, mais dès maintenant il apparaît que l'attitude du critique doit ressembler à celle du juge qui cherche à se prononcer sur un acte humain. Il doit savoir que si la plupart des œuvres peuvent pratiquement être considérées comme libres, c'est-à-dire intelligibles par leur seul contenu psychologique, il y en a d'autres qui sont déterminées plus ou moins fatalement par des antécédents de toute nature et qu'il est extrêmement délicat, dans certains cas, de faire la distinction entre un mobile et une impulsion, entre une tradition littéraire et une création.

En somme, la limite du domaine critique ne peut être fixée d'une manière absolue : si théoriquement il se circonscrit à

l'étude de l'œuvre et de son contenu psychologique, pratiquement il arrive que ce contenu est entièrement ou en majeure partie constitué par l'imitation. On arrive ainsi à poser le principe suivant :

La critique littéraire se bornera à atteindre dans l'œuvre l'acte de l'esprit, à discerner ses mobiles, étant entendu qu'elle aura à analyser les causes chaque fois que cet acte sera déterminé plus par des impulsions que par des intentions.

*
* *

Examinons à présent un problème très différent. Demandons quelles devront être les qualités d'un critique qui voudrait suivre cette méthode, quelle formation il serait souhaitable qu'il reçût.

Je constate d'abord qu'une telle méthode exigerait qu'on fût à la fois et au même titre psychologue et historien ; qu'on fréquentât aussi bien les bibliothèques que les laboratoires, qu'on fût capable et de scruter un document et d'observer un être vivant. Vouloir qu'un même esprit réunisse des aptitudes si différentes qu'on les considère souvent comme antagonistes, est peut-être beaucoup demander, mais on peut concevoir que, dans la mesure de leurs forces, des esprits empruntent à l'une et l'autre discipline des directives et des méthodes. En fait, bien qu'un certain nombre de critiques soient également informés des méthodes historiques et des méthodes psychologiques, il n'est pas excessif de dire que la formation de la plupart est unilatérale.

Au regard de l'histoire littéraire ce n'est pas que la psychologie soit méprisable ou inutile, mais l'opinion est généralement répandue que l'intuition psychologique est un don qui ne peut ni s'acquérir ni se développer, que la psychologie n'a aucun caractère de science et que ses méthodes ne présentent nulle rigueur. Par suite l'historien est en droit de faire les hypothèses psychologiques qui lui sembleront convenables : une fois la critique des documents terminée, il n'a plus qu'à s'abandonner à son esprit pour trouver la vérité. Il a d'ailleurs la conviction secrète que de la confrontation des documents mêmes, cette vérité doit jaillir et que, si les documents font défaut, on ne peut rien dire qui ne soit rêverie ou fantaisie. De là ce souci

d'utiliser presque uniquement les méthodes de l'histoire et de ses sciences auxiliaires.

La prétention n'est pas moins répandue chez les critiques épris de psychologie d'atteindre la vérité sans se soumettre à la discipline de l'histoire. Les critiques littéraires de cette sorte — ce sont souvent des médecins — abordent la littérature avec un certain dédain du document imprimé ou manuscrit. Habitués à diagnostiquer les maladies du corps ou de l'esprit par l'observation des symptômes, à deviner ce qui se passe au dedans par la connaissance de ce qui se manifeste au dehors, ils sont disposés à croire qu'il ne faut pas tant de labeur pour remonter d'une œuvre à l'esprit qui l'a créée, pour apercevoir derrière les signes qui les révèlent l'état et la fonction d'une imagination d'écrivain.

Lorsqu'ils consultent l'histoire ou les documents biographiques, ils cherchent moins les éléments d'un diagnostic que la confirmation de celui qu'ils ont porté. Ils prononcent ainsi des jugements fort cohérents, d'autant plus spécieux que nulle autopsie ne vient les infirmer, mais il suffit parfois d'une note, d'un document qu'ils ignoraient pour ruiner leurs hypothèses.

Dans un article que j'ai déjà cité, M. Albert Thibaudet écrivait : « Il existe toute une littérature médicale sur la nature des écrivains et des artistes : elle est d'une misère lamentable et le seul nom de docteur placé sur un livre de ce genre nous met en fuite (parfois injustement) et nous fait invoquer le secours de Molière (1). » Le jugement est sévère, mais il convient à quelques ouvrages construits à l'aide d'une poignée d'observations et d'une théorie médicale toute faite.

Pour pénétrer dans l'esprit d'un homme et reconstituer sa vie mentale, il est sage et prudent de ne dédaigner aucun des secours que peuvent apporter les méthodes historique et psychologique. Si des documents me renseignent sur la nature de cette activité, je serais bien fou de n'en pas tenir compte ; mais si des observations habilement prises me permettent de dégager des documents la vérité psychologique que je cherche, je serais bien téméraire de m'en abstenir.

Je prends des cas extrêmes. Me voici devant une œuvre litté-

(1) A. THIBAUDET, *Psychanalyse et critique*, Nouvelle Revue Française, 1^{er} avril 1921.

raire sur laquelle les documents me disent tout ce que je voulais savoir. L'auteur a pris soin d'indiquer lui-même quand et comment il a conçu son œuvre, quel en fut d'abord le plan idéal, quels remaniements il a fait subir à son projet primitif, pourquoi il a usé de tels mots ou de telles images, quelle impression il désirait susciter chez le lecteur ; je suppose que ces affirmations sont sincères, qu'elles peuvent être contrôlées : il existe, datés, une série de brouillons où je retrouve la première notation de l'idée, les formes qu'elle a successivement prises, les plans envisagés et ceux qui ont été abandonnés, les diverses rédactions de l'ouvrage, et, dans chacune, les variantes entre lesquelles l'auteur a hésité, les expressions qu'il a rejetées et qu'une rature légère permet pourtant de connaître. Je suppose en outre qu'un journal intime tenu par l'auteur permet de voir quels ont été — jour par jour — ses idées ou ses sentiments, quels échanges se sont faits entre l'œuvre et l'écrivain.

Dans ce cas, mon rôle sera uniquement un rôle d'historien. Ma tâche sera de rassembler ces documents, d'en établir l'authenticité, d'en montrer la concordance et de dégager une vérité qui ressort quasi mécaniquement de ma documentation.

Mais me voici à présent devant une œuvre sur laquelle j'ignore tout. J'ignore quand elle a été écrite ; aucun indice ne me permet de retrouver la date de sa composition ; je ne sais même qui l'a écrite. Le problème qui se pose à moi reste identique : il me faut retrouver l'activité de la pensée qui l'a créée, l'origine et la direction de cette pensée. L'histoire et ses méthodes ne me sont évidemment d'aucun secours. Tous les documents à consulter se réduisent à cette œuvre anonyme et sans date. Je ne puis compter pour m'éclairer sur elle que sur elle et sur moi. Je suis alors dans la situation du médecin à qui l'on amène un malade recueilli sur la voie publique et qui ne veut rien dire... C'est d'après les signes extérieurs seuls que je résoudrai le problème psychologique. Diagnostic difficile, solution hasardeuse. C'est alors que mon observation doit se faire serrée, mon examen minutieux, mon enquête rigoureuse, et plus j'aurai acquis de connaissances antérieures sur les modes d'activité de la pensée, sur les procédés de l'imagination, plus surtout j'aurai la pratique des méthodes psychologiques, plus j'aurai de chances de deviner juste.

Bien entendu, ce cas comme le précédent est un cas limite

et sans doute il n'y a pas une œuvre dans la littérature qui échappe entièrement à l'histoire ou à la psychologie. Mais certaines œuvres sont vêtues d'un riche commentaire et d'autres sont à peu près nues ; mais certains écrivains ont laissé leurs manuscrits autographes et leurs notes, d'autres n'ont légué que leur œuvre imprimée, mais il y a des auteurs empressés à se raconter, à s'analyser, d'autres qui se taisent et dont on ne connaît à peu près que le nom. Aussi les procédés de recherche, historique et psychologique, doivent être utilisés en quantités variables suivant la quantité de documents existants. Si l'on voulait formuler le principe de leur emploi, on dirait à peu près :

La biographie de l'œuvre littéraire nécessite l'utilisation de deux méthodes complémentaires : histoire et psychologie. L'emploi de l'histoire ou de la psychologie seules n'est valable que dans les cas extrêmes entre lesquels se place toute la gamme des cas normaux.

Il est inutile de redire ce qui a été déjà fort bien dit et d'exposer comment le critique pourra acquérir l'esprit scrupuleux et exigeant de l'historien. L'article de M. Lanson sur l'histoire littéraire, le livre de M. Rudler montrent que l'on ne doit pas employer une méthode ou une formule particulière, mais que, suivant le problème qui se pose, on doit créer sa méthode en tirant parti des diverses sciences de l'histoire. Faire de la critique littéraire en historien, c'est tour à tour s'adresser aux sciences auxiliaires de l'histoire, bibliographie, chronologie, biographie, critique des textes, se servir de sciences autonomes comme sciences auxiliaires, mettre à contribution aussi bien l'histoire de la langue que celle des mœurs, l'histoire des sciences et celle de la philosophie. Le critique n'aura pas à craindre d'en user librement avec ces sciences considérables et de les mettre en posture subalterne. Entre l'histoire littéraire et les autres sciences historiques, il ne s'agit que d'un échange de services. Elles sont tour à tour esclaves et maîtresses.

Il convient d'insister davantage sur l'emploi des méthodes psychologiques. Les historiens s'en défient et souvent les ignorent. Cette défiance vient en grande partie de ce qu'on se représente la psychologie expérimentale comme ayant pour but de réduire les faits psychiques en faits physiques et en formules mathématiques. Il y a une certaine loi de Fechner qui

symbolise aux yeux des historiens la psychologie expérimentale et les en détourne justement. Vivant sur un souvenir déjà ancien, ils craignent d'aborder une science où l'on parle de logarithmes. Même s'ils étaient persuadés de la valeur d'une telle méthode, ils ne pourraient l'utiliser, faute de culture mathématique. Le logarithme dont parlait Fechner est une manière d'épouvantail placé à l'entrée des laboratoires de psychologie. C'est un épouvantail imaginaire. La psychologie expérimentale, surtout la psychologie française, a pris une tout autre voie. Elle a renoncé en grande partie à établir des lois physiques et des lois mathématiques, elle ne laisse pas échapper dans le fait psychique l'essentiel, c'est-à-dire le contenu individuel. Sans doute elle multiplie les expériences, elle dresse des tableaux statistiques, elle mesure des temps, car c'est la seule manière d'observer avec rigueur, mais elle est devenue plus accessible à un esprit littéraire, elle demande de plus en plus à l'esprit de finesse. Qu'on étudie les méthodes de Beaunis, de Binet, de MM. Bourdon, Piéron, par exemple, on verra qu'elles sont presque entièrement dépourvues de mathématiques et qu'elles ne demandent pour être convenablement appliquées que du bon sens, de l'imagination, de l'esprit critique — et de la patience.

En étudiant les problèmes de l'invention du stylé, j'examinerai dans quelle mesure on peut utiliser les procédés d'enquête de Beaunis et de Binet, comment la syntaxe des phrases entre elles, la disposition des mots, la nature du vocabulaire pourraient être considérées comme des *tests* spontanés dont la critique doit faire l'analyse. On demeure surpris et un peu confus lorsqu'on voit Binet, dans son livre : *l'Etude expérimentale de l'intelligence*, tirer tant de conclusions, dégager tant d'hypothèses vraisemblables de l'étude minutieuse de quelques mots et de quelques phrases écrits par deux enfants de quatorze ans, alors que le style d'un écrivain ne suscite le plus souvent en critique littéraire que des appréciations vagues et des combinaisons d'épithètes.

En s'informant de la psychologie expérimentale, le critique sera conduit à s'informer de la pathologie mentale. Les deux sciences sont limitrophes et se font mutuellement des emprunts. C'est par la pathologie mentale que des psychologues comme Ribot ou M. Pierre Janet sont parvenus à leurs hypo-

thèses psychologiques, c'est à la psychologie qu'aboutissent MM. Georges Dumas ou Maurice de Fleury.

La connaissance de la pathologie mentale aurait, je crois, deux avantages. Elle serait une formation générale de l'esprit critique ; elle donnerait au critique l'habitude d'observer des êtres vivants, elle le mettrait en contact avec des logiques parfois étrangères à la logique rationnelle, mais souvent voisines de la logique humaine ; elle le préparerait ainsi à saisir plus habilement la pensée d'écrivains qui s'écartent instinctivement ou volontairement des modes de raisonnement géométrique.

De plus, sans admettre et sans rejeter les hypothèses qui font des hommes de génie des dégénérés supérieurs ou des psychopathes, — hyperémotifs, cyclothymiques, mythomaniaques —, il est évident que l'activité mentale de l'écrivain est, à la lettre, une activité anormale, une activité qui n'est pas celle de la plupart des hommes. Puisqu'il existe une science qui a pour objet les activités anormales de l'esprit, il est juste et prudent de s'inspirer d'elle pour étudier l'hypertrophie de l'activité mentale, que cette hypertrophie soit tenue ou non pour pathologique.

Enfin, dans certains cas — qui ne sont pas exceptionnels — la pathologie mentale pourrait aider directement la critique à élucider les œuvres qui décèlent un trouble certain dans l'esprit de leurs auteurs.

*
* *

On est en droit de se demander quelle récompense comportera une méthode qui exige un effort aussi grand et une aussi longue préparation. On aperçoit assez bien, je crois, l'objet de la méthode et les procédés qu'elle emploie ; l'intérêt qu'elle présente est plus douteux. On peut répondre, il est vrai, que son intérêt est le même que celui de toute méthode critique : comprendre et faire comprendre. L'histoire littéraire s'attache à expliquer une œuvre en la démontant, en inventoriant les éléments qui la composent, la critique psychologique en imaginant les caractères généraux de l'esprit qui l'a créée, celle-ci en la regardant se former progressivement. Toutes sont donc explicatives, mais elle croit à tort ou à raison que son explication est une approximation plus grande de la vérité. Elle ne

sépare pas l'écrivain de l'œuvre, car, en réalité, ils sont unis sans qu'on puisse les séparer autrement que par abstraction. Elle prétend donner une connaissance simultanée de l'esprit qui crée et de sa création, car en réalité la création est, dans le moment où il crée, l'esprit lui-même. Elle veut suivre l'acte créateur depuis l'instant où il apparaît jusqu'à l'instant où il disparaît, car en réalité cet acte a duré pour s'exprimer. Elle suppose en somme qu'une œuvre et un homme s'expliquent moins bien dans un système moniste — esprit ou matière — que dans un système dualiste où la matière apparaît comme moulée sur l'esprit qui la traverse.

Il est clair que l'intérêt de la méthode aura pour mesure la vérité de ses principes. Si ces principes sont faux, alors elle n'apportera que des explications décevantes. Si l'hypothèse sur laquelle elle s'appuie est vraie, alors elle emportera l'adhésion libre et heureuse qu'on appelle l'évidence. Inversement, ce sera un signe de la validité des principes sur lesquels elle repose que son application conduise à donner des œuvres et des hommes une explication qui satisfasse l'esprit et ne lui laisse que peu à désirer.

Il faut regarder plus loin. Tout effort doit avoir un intérêt non seulement pour le spectateur, mais aussi pour l'acteur. Il serait inhumain de demander à un homme de se sacrifier au bonheur des autres et d'accomplir un travail qui ne serait pour lui d'aucun profit intellectuel. Si la méthode d'histoire littéraire effraie certains, peut-être ne faut-il pas incriminer uniquement la paresse. Il est entendu que la paresse est un obstacle sérieux à l'emploi de la méthode littéraire. Elle aurait plus de disciples si elle était moins austère, moins patiente, moins scrupuleuse. Mais il est vrai d'ajouter que l'activité qu'elle réclame a quelquefois les caractères de l'habitude. Elle est une sorte d'habitude assez douce qui remplit les heures et les journées sans fatiguer l'esprit. On pourrait presque l'appeler une oisiveté studieuse. Il y a dans le fait de vivre au milieu des livres et des manuscrits, dans la certitude que l'on n'épuisera jamais l'analyse, que l'on n'aura jamais fini de consulter tous les documents qui expliquent l'œuvre étudiée, une satisfaction assez profonde, une quiétude reposante.

La passion, peut s'en mêler ; la fièvre du collectionneur qui poursuit les éléments d'une série qu'il lui est impossible ou

très difficile de reconstituer se joint parfois au zèle de l'historien. Ainsi se crée un mode d'activité, à la fois spécialisé et sans limites, qui est moins une besogne qu'un jeu absorbant. S'en défient ceux qui pensent que l'habitude est ennemie du libre exercice de l'esprit et qu'on risque, à s'appliquer à ce labeur patient, s'enliser insensiblement dans un travail sans fond.

Sans doute la méthode historique proclame qu'un tel labeur ne suffit pas, elle invite à l'effort intellectuel, mais n'est-il pas fatal que peu à peu on glisse vers l'effort le plus mol, vers l'effort habituel que l'habitude rend facile ?

Il est entendu aussi que la méthode d'histoire littéraire effraie certains critiques parce qu'elle rabroue leur vanité. Il est dur pour l'amour-propre qui se croit du génie d'être abaissé, il est cruel, pour l'écrivain qui veut imposer son jugement, de servir, ouvrier anonyme d'une œuvre collective. Encore est-il que cette humilité n'est pas toujours très sincère. On veut bien servir, mais à la condition de proclamer sa servitude et de s'en faire un mérite. On consent à travailler anonymement, mais sous réserve d'annoncer qu'on a été un des ouvriers anonymes. On est humble, mais d'une humilité superbe. On sait que l'on ne sait rien, mais en comparant ce rien avec le rien des autres hommes, on a plaisir à constater qu'elle le dépasse infiniment.

Quant à la méthode psychologique, elle flatte plus ouvertement la vanité. Se donner, après un examen plus ou moins rapide, le droit de former une hypothèse est une attitude où l'amour-propre individuel trouve son compte. Au prix d'un effort d'intuition — qui n'est pas toujours considérable — on s'autorise à pénétrer dans un domaine privé et à y faire pénétrer tout le monde à sa suite. Et parfois le guide improvisé prétend connaître ce domaine mieux que le propriétaire lui-même.

La méthode ici esquissée mettrait le critique dans une attitude qui ne serait ni l'humilité, ni l'orgueil. Il devrait penser en effet que l'activité qu'il veut revivre est une activité complexe où tout le passé d'un homme vient à chaque instant s'épanouir, que les problèmes sont toujours nouveaux et qu'une solution qui convient à plusieurs est, selon toute apparence, une solution fausse ; que chaque fois il doit recommencer son effort, se

transformer autant qu'il est possible pour interpréter avec intelligence l'œuvre dont un homme lui a donné le texte écrit. Il aurait conscience que nous avons toujours grand'peine à définir exactement un acte et à en pénétrer les mobiles ; que les personnes les plus proches de nous agissent souvent sans que nous sachions avec certitude dans quelle intention elles agissent. Ces observations le rendraient circonspect, peut-être hésitant. Le danger ne serait point qu'il eût trop d'audace, mais que son audace ne fût pas assez grande.

La nonchalance lui serait interdite aussi bien que la vanité. Pour réaliser en lui l'attitude de l'esprit créateur, il n'est pas d'enquêtes, de recherches qu'il pût s'épargner. Aussi bien que la méthode d'histoire littéraire, celle-ci serait donc un ascétisme, mais un ascétisme de la volonté tendant à porter à son plus haut point l'énergie mentale. L'athlète qui s'exerce, s'il est sage, songe moins à la joie de la victoire qu'à l'avantage d'avoir un corps plus souple et plus allègre. Ces muscles déliés, cette vivacité nerveuse, cette puissance de jarrets, cette capacité de poitrine, il les possède en dehors de tout concours, il peut les utiliser à chaque instant et même, lorsqu'il est inactif, il ressent la joie diffuse qui naît d'un sang qui circule sans heurts, d'artères qui battent d'un rythme régulier et paisible. C'est un avantage analogue que retirerait le critique dont j'ai tracé l'idéal portrait.

En s'efforçant de vivre d'une vie mentale, souvent supérieure à la sienne, peut-être gagnerait-il une sûreté, une aisance, une puissance d'esprit qu'une autre méthode ne lui eût pas permis d'acquérir. Je m'explique : il est déraisonnable de croire qu'un exercice transforme celui qui s'y livre. Il y a des dispositions physiques qu'on peut distinguer, cultiver, développer, mais qu'il est impossible de créer ou de modifier radicalement, et vraisemblablement les dispositions mentales sont du même ordre que celles-ci. Mais une méthode, en même temps qu'elle fait appel à certaines qualités, tend à accroître les qualités élues. Une méthode qui réclame avant tout de la patience, de l'honnêteté, du scrupule conviendra à des gens patients, honnêtes, scrupuleux et les rendra aussi plus patients, plus honnêtes et plus scrupuleux. Une méthode qui réclame surtout de la pénétration, de la prudence, de l'information fera ses adeptes plus pénétrants, plus prudents et plus informés.

Il n'est donc pas indifférent qu'une méthode mette en œuvre telles qualités plutôt que telles autres sous prétexte que les autres qualités, si elles existent, s'adjoindront d'office aux autres. C'est une des lois de l'activité que l'enrichissement de l'activité par elle-même. En critique littéraire les rapports de la méthode avec les qualités de l'esprit qu'elle réclame ont d'autant plus d'importance que toute méthode critique se transpose et, pour ainsi dire, se dégrade en méthode pédagogique pour l'explication des textes. La direction qu'on donnera à ces explications aura pour effet de développer l'esprit des élèves en tel ou tel sens. Quelle que soit la doctrine critique admise et la méthode adoptée, il faut songer à ce contre-coup, et prévoir quelles pourront être les applications en pédagogie.

*
* * *

Reste à donner à cette méthode un nom qui permette de la distinguer. Si on la définissait par ces principes, plusieurs noms pourraient être proposés. On songerait d'abord à l'épithète d'*anti-intellectualiste*, mais une définition négative est toujours mauvaise. L'épithète de *pragmatiste* évoquerait bien le principe sur laquelle repose la méthode (à savoir : le caractère d'acte reconnu à l'œuvre littéraire), mais le mot sert d'étiquette à un système philosophique très particulier.

Si on la définissait par son objet, c'est le nom de *biographique* qui serait le plus convenable, puisque le but de la méthode est de reconstituer la biographie de l'œuvre. Malheureusement l'épithète de biographique est déjà acquise par la méthode de Sainte-Beuve. Parler de méthode biographique en critique littéraire, c'est faire allusion nécessairement à la critique qui se propose de retracer la biographie de l'écrivain. Faute de ce nom on serait contraint de se rabattre sur des mots qui auraient un air scientifique du plus fâcheux effet : ainsi le terme d'*embryologique* marquerait assez bien son objet, mais la méthode ainsi définie aurait l'air de s'être constituée autour d'une métaphore. Et sans doute on pourrait se borner à l'appeler *génétique*, mais c'est précisément la manière de reconstituer la genèse qui doit caractériser la méthode.

Comme la plupart des méthodes existantes, elle se définira donc par les disciplines qu'elle emploie. Scientifique, psycholo-

gique, historique, sont des noms qui ne renseignent nullement sur le but que poursuivent les méthodes ainsi dénommées ; ils indiquent seulement qu'elles ont recours à la science, à la psychologie, à l'histoire, pour saisir leur objet. Voilà pourquoi nous proposerions volontiers l'épithète de *psycho-historique*. Elle annoncerait que la psychologie et l'histoire sont également en honneur dans cette méthode, que l'histoire y sert à atteindre la psychologie et la psychologie à comprendre l'histoire, que ces deux moyens de parvenir à la vérité apparaissent comme étroitement liés, qu'ils forment un procédé d'enquête unique et sont complémentaires l'un de l'autre. Elle suggérerait aussi, si l'on me permet de faire sonner les mots, que la critique se propose de tracer la psychologie d'une histoire et l'histoire d'une psychologie. Et cette suggestion serait correcte si l'on voulait bien se souvenir qu'il s'agit de l'histoire et de la psychologie, non d'un homme, mais du moment d'activité humaine qu'est l'œuvre littéraire.

CHAPITRE II

LA RECHERCHE DE L'IDÉE GÉNÉRATRICE

« Je ne fais pas un livre. Il se fait. Il mûrit
et croît dans ma tête comme un fruit (1). »

A. DE VIGNY.

« Les livres ne se font pas comme les enfants, mais comme les pyramides, avec un dessin prémédité et en apportant de grands blocs l'un par-dessus l'autre, à force de soucis, de temps et de sueur (2). »

G. FLAUBERT.

Placer en tête de ce chapitre des affirmations contradictoires n'est point opposer Vigny à Flaubert ou détruire l'un par l'autre leurs témoignages ; c'est prendre une leçon d'incertitude.

Il serait facile en effet de montrer que Flaubert n'a pas de contradicteur plus décisif sur ce point que Flaubert lui-même et que Vigny n'a point toujours cru à une genèse spontanée de ses œuvres. Peu de temps après avoir écrit la phrase qui est mise en épigraphe, Flaubert ne disait-il pas :

« Un bon sujet de roman est celui qui vient tout d'une pièce, d'un seul jet. C'est une idée-mère d'où toutes les autres découlent. On n'est pas du tout libre d'écrire telle ou telle chose. On ne choisit pas son sujet. Voilà ce que le public et les cri-

(1) *Journal d'un poète*, année 1836, p. 107, ED. DELAGRAVE.

(2) *Lettre à E. Feydeau*, 27 nov. 1857, *Correspondance*, ED. CHARPENTIER, t. III, p. 140.

tiques ne comprennent pas. Le secret des chefs-d'œuvre est là : dans la concordance du sujet et du tempérament de l'artiste (1). »

Que deviennent dans ce cas le *dessin prémédité*, l'effort volontaire et obstiné par lequel l'auteur construit son œuvre ? A quelques mois d'intervalle, Flaubert croit à l'efficacité d'un travail méthodiquement conduit, puis il met hors de pair l'inspiration, organisant d'elle-même l'œuvre créée. Je sais qu'on pourrait concilier ces deux propositions, mais à prendre les choses simplement, comme elles sont dites, il faut conclure que Flaubert a mis tour à tour l'accent sur chacun des deux mouvements naturels à l'esprit qui crée : l'imagination libre et la critique volontaire.

Plus on étudie les démarches de l'imagination créatrice, plus on réunit de témoignages sur la genèse des œuvres littéraires ; plus on interroge d'écrivains, plus on consulte les documents qu'ils ont laissés, plus on se persuade qu'il est vain de vouloir rapporter à un mode unique les procédés de l'invention ou de les ramener à des modes définis.

Il semble qu'il y ait autant de liberté, et pour ainsi dire de caprice, dans la façon dont une imagination se meut que dans la manière dont les idées se présentent à elle. Il est probable que ce n'est là qu'une apparence, et que sous cette diversité changeante il existe des courants plus stables, d'intensité et d'orientation à peu près constantes ; on peut même concevoir que l'invention soit soumise à des règles fixes, mais dans l'état actuel de nos connaissances, il y aurait imprudence à fonder sur une théorie de l'imagination ou de l'invention la méthode que je tente d'esquisser.

Il serait plus logique de commencer ce chapitre par un tableau à grands traits de l'imagination créatrice, mais donner une théorie de l'invention ou y adhérer, ce serait décider des problèmes suivants : des conditions de l'activité cérébrale, du rôle et de l'importance du travail intellectuel inconscient, du mécanisme et du progrès de l'esprit — et il faut les réserver à la philosophie, qui a pour objet de les examiner et, en un certain sens, de les résoudre.

(1) Lettre à E. Feydeau, 27 nov. 1857, *Correspondance*, E. CHARPENTIER, t. III p. 220.

Il est vrai qu'on pourrait avoir recours à la philosophie contemporaine et lui demander de façon plus précise quels sont les caractères de l'idée génératrice, ses modes de développement, mais il faut réduire la part d'hypothèse au minimum. Jusqu'à présent je n'ai emprunté à la psychologie contemporaine qu'un principe positif et qui semble évident : l'œuvre représente un moment d'activité psychique, une période de vie cérébrale ; elle a eu une origine, un développement, un achèvement. A la fin il y a le livre ; au commencement il y a une découverte et cette découverte, pour lui donner un nom, nous l'appelons l'idée génératrice, sans préjuger si cette idée est un concept, une image, une émotion, ou tout cela ensemble.

Il ne paraît point qu'on puisse contester une proposition aussi simple. En posant la nécessité de rechercher d'abord et avant tout quelle a été pour chaque œuvre l'idée génératrice, on dépasse pourtant les faits directement observables.

Réclamer pour ce problème la priorité, demander à la critique littéraire de suivre un ordre déterminé, d'aller de l'idée génératrice au style, c'est implicitement affirmer que l'analyse de l'œuvre est incapable de nous révéler l'idée génératrice, et que remonter le cours de la pensée, c'est se heurter à des barrages infranchissables.

Ces principes admis, il ne semble pas indispensable d'en revendiquer d'autres.

On prétend qu'il existe à l'origine de toute œuvre une découverte : il faut donc la rechercher. On soutient que cette invention doit être connue d'abord. Il faut donc commencer par elle.

Et pour la rechercher, nous procéderons empiriquement ; nous classerons les œuvres à examiner non d'après leurs caractères internes ou externes, le genre littéraire auquel elles appartiennent, mais d'après ces contingences : le nombre, la valeur, l'origine des documents touchant au problème que nous voulons résoudre.

On le voit : rien de plus terre-à-terre, de moins philosophique qu'un tel procédé. Les renseignements que nous avons sur l'origine et le développement d'une œuvre littéraire n'ont aucun rapport avec la nature ou la valeur de cette œuvre. Une invention médiocre peut avoir été racontée dans ses plus

minces détails et parfois nous n'avons aucun renseignement sur la naissance d'une œuvre importante. Rien n'indique, d'autre part, que les poètes soient plus prodigues de confidences que les auteurs dramatiques et les dramaturges que les romanciers.

Si empirique qu'il soit, ce mode de classement permet cependant d'établir un ordre dans les œuvres littéraires. Cet ordre aura pour principe : *la difficulté croissante pour le critique de trouver l'idée génératrice* — et comme conséquence : *une extension progressive de la méthode psychologique à mesure que, les renseignements faisant défaut, la méthode historique deviendra inefficace.*

Il est sûr que lorsque nous serons renseignés par l'auteur lui-même sur ce qu'il a voulu faire, il n'y aura d'autre méthode à suivre que de rassembler les documents et d'en faire la critique. Qu'il s'agisse de déclarations spontanées ou provoquées, d'allusions éparses dans la correspondance, d'indications émanant de journaux intimes ou résultant des états successifs d'une œuvre, lorsqu'ils existent, ces documents dispensent la critique d'une investigation proprement psychologique.

Dans cette ascension il y aura un moment embarrassant : l'instant où les documents viendront à manquer. L'auteur aura été absolument muet sur l'idée première de son œuvre : rien dans ses lettres, ses notes, ses brouillons ou ses manuscrits ne permettra de les découvrir. Alors il conviendra de s'arrêter de demander à la psychologie, non des renseignements, mais des suggestions. Une rapide consultation sur la nature de l'idée génératrice permettra de nous orienter et de la poursuivre avec moins d'incertitude.

Enfin, à la limite de l'ascension, le critique sera en face d'une œuvre détachée du monde extérieur, une œuvre dont nous ne savons rien et dont nous ne pouvons rien savoir, sinon qu'elle existe. Alors, faute de moyens plus sûrs, et dans la nécessité de résoudre quand même le problème, le critique fera retour à l'analyse, il s'appliquera à discerner l'impression qu'il a ressentie, espérant trouver dans cette émotion comme l'image symétrique de l'émotion qui a créé l'œuvre. Si audacieuse que paraisse cette attitude, on verra que jusqu'à un certain point elle est susceptible de contrôle.

Uniquement préoccupé de méthode critique j'éviterai donc

de me placer sur le terrain philosophique, mais je ne m'interdirai pas de noter les remarques qui découleront des faits observés. Ces remarques seront de deux sortes. Les unes auront trait à l'exercice de la critique et marqueront les difficultés rencontrées dans l'interprétation des documents, les autres révéleront des particularités dans les modes de l'invention.

Enfin, à chaque étape de l'enquête, je prendrai quelques exemples. J'aurai recours à des documents déjà connus et n'aurai point la prétention de résoudre pour mon compte tous les problèmes qu'ils soulèvent. Je prêterai davantage attention à la méthode employée qu'aux résultats obtenus.

Ce classement, si empirique qu'il soit, comporte deux abstractions :

La première consiste à poser séparément les deux problèmes de l'idée génératrice et de l'invention du style. En fait, ils ne se succèdent pas toujours dans cet ordre. Il arrive souvent qu'un auteur commence à écrire avant que son œuvre soit organisée ; quelquefois il ignore où ira l'ouvrage dont il rédige des fragments. Il invente le style, et l'invention essentielle n'est pas encore trouvée. Il compte sur l'entraînement mécanique de l'écriture, sur le temps qui s'écoule et sur le hasard. Il est rare sans doute qu'il n'y ait pas orientation vers un but vaguement entrevu, mais enfin le cas où le style préexiste à l'idée n'est pas sans exemple.

D'ailleurs, il arrive normalement que, tout en organisant son ouvrage, l'écrivain en exprime certaines parties. Il écrit alors des fragments qui paraîtraient dépourvus de lien à un observateur non prévenu, mais dont il connaît la relation avec l'idée première. Cette fois, le style ne préexiste pas à l'idée génératrice, il ne lui succède pas non plus, il l'accompagne.

Rechercher l'idée génératrice comme si elle était toujours antérieure au style est donc une convention, mais la convention n'est pas tout à fait arbitraire. Entre l'attitude de l'écrivain qui médite, rêve, bâtit un plan, ou note les inventions qui lui paraissent heureuses, et celle de l'auteur qui poursuit attentivement la réalisation de son ouvrage, il y a peut-être plus qu'une différence de moment.

Une seconde abstraction consistera à agir comme si, pour chacune des œuvres examinées, nous n'avions qu'une seule catégorie de renseignements. Pour la commodité de l'exposé,

nous supposerons qu'ici nous n'avons que des notes de travail, là seulement de la correspondance, là des manuscrits, là des indications biographiques. En réalité, les documents ne sont pas répartis de la sorte. Tantôt ils abondent et tantôt ils font presque absolument défaut. Il va sans dire que lorsqu'ils sont en nombre, tous doivent être également utilisés.

*
* *

Je suppose qu'on vienne dire à un critique qui recherche l'idée génératrice d'une œuvre : « Ne cherchez plus. C'est moi, l'auteur, qui vous parle. Voici la solution du problème qui vous occupe. Je puis vous dire fort exactement quand et comment m'est apparue l'idée de cette œuvre, quelle fut ma première conception, quelles en ont été les modifications, quelles sont les inventions qui me paraissent avoir surgi spontanément en dehors de tout effort de ma part et celles qui furent provoquées par raisonnement ou volonté. Et voici les états successifs de mon œuvre : voici les esquisses que j'ai rédigées, chacune avec la date de leur composition, voici les feuillets dans l'ordre où ils ont été écrits et les voici dans l'ordre où ils ont été imprimés. Ces variantes, ces corrections, ces ratures, je puis vous en donner les raisons. Il n'est pas jusqu'au nom de mes personnages dont je ne sois capable de rendre compte. »

La tâche du critique serait alors fort simple : elle se bornerait à enregistrer les déclarations de l'écrivain. Est-il sage, en effet, de se croire plus renseigné que l'auteur sur son œuvre et de vouloir rechercher après lui la solution d'un problème dont il a, seul, tous les éléments ?

Pourtant les faits prouvent que l'on ne doit pas toujours ajouter foi à de telles déclarations. Les préfaces imprimées en tête d'un livre sont ordinairement composées après lui. Or dans ces préfaces, écrites parfois pour répondre aux critiques, l'auteur raconte volontiers l'histoire de son livre. Il indique ses intentions, il écarte celles qu'on lui prêtait, il en découvre qu'on ne soupçonnait point. Il met son point d'honneur à avoir prévu les objections qu'on lui a faites et à s'en faire qu'on ne lui adresse pas. On est un peu en défiance au sujet de sa sincérité. Même lorsque cette préface n'a aucun caractère apologé-

tique, il suffit qu'elle soit chronologiquement postérieure à l'ouvrage pour qu'il faille n'accepter qu'avec précaution les affirmations qu'elle contient. Qui contemple avec plus de soin son œuvre terminée que l'auteur lui-même ? N'est-il pas permis à tout lecteur de rêver sur le livre qu'il vient de lire, d'y reconnaître des événements ou des personnages, d'y trouver des idées qu'il portait déjà en lui ? Pourquoi cela serait-il interdit à l'auteur : comment se défendrait-il de rêver lui aussi sur son œuvre, de l'interpréter, d'y voir l'expression de ses idées et de ses désirs ?

Je citerai tout à l'heure l'exemple de la déclaration faite par Victor Hugo dans la Préface de *Ruy Blas*. On verra qu'elle a été contestée avec raison, mais, *a priori*, on peut croire que les affirmations de l'écrivain touchant l'origine de son œuvre ne suffisent pas toujours à résoudre le problème de l'idée génératrice.

Pas toujours; mais quelquefois. Si l'auteur, en racontant l'histoire de son œuvre, a précisément voulu apporter son témoignage à la psychologie, s'il ne s'est préoccupé que d'étudier en lui-même la marche de l'invention, s'il ne met aucune vanité d'auteur à entourer la naissance de son œuvre d'événements rares et singuliers, il n'y a aucune raison de mettre en doute sa bonne foi ou sa sagacité.

Le cas est extrêmement rare. Il existe pourtant et il est intéressant de consigner quelques dépositions d'auteurs, doublés de philosophes.

Arréat, dans son livre *Art et psychologie individuelle*, a apporté une contribution personnelle aux problèmes de l'invention. Dans les pages intitulées *Notes sur l'invention littéraire*, il raconte la genèse de quelques-unes de ses œuvres littéraires : cinq nouvelles et deux poésies.

Encore l'histoire est-elle loin d'être complète : pour les cinq nouvelles il indique seulement leur point de départ. Il donne un peu plus de détails sur la genèse de deux poésies. Je n'en prendrai qu'une. La voici :

(Deux jeunes filles chantent alternativement les strophes.)

Déjà, le jour nouveau s'éveille.
Sa clarté blanchit l'Orient.
Que mon âme, à l'aube pareille,
Seigneur, s'éveille en te priant.

Ainsi que la brume légère
Se fond dans les rayons du jour,
Seigneur, que mon âme en prière
Se confonde dans ton amour.

L'humble hysope de la colline
Epand son parfum sous mes pas.
Tel mon cœur sous ta main divine.
Tressaille et murmure tout bas.

L'hyacinthe dans sa corolle.
Garde une perle de cristal.
Verse dans mon sein ta parole
Pour me défendre de tout mal.

Quand l'alouette avant-courrière
Monte du sillon vers l'azur,
Avec elle vers ta lumière
S'élève mon chant doux et pur.

Comme la colombe fidèle
Chaque jour regagne son nid,
O Seigneur, mon cœur qui t'appelle
S'abrite sous ton nom béni.

Sans jouer au prophète après l'événement, je crois bien que si Arréat ne nous avait pas raconté la genèse de ce poème, on en eût aisément trouvé le point de départ, qui est la comparaison entre un matin clair et une âme croyante. Et l'on n'aurait pas fait injure au poète en disant que l'histoire de l'*Invitation au voyage* serait plus intéressante pour la critique littéraire que l'histoire de ces strophes. Il n'en est pas moins vrai que, s'observant lui-même au moment de son invention, Arréat a fait des remarques curieuses.

D'abord, cette invention est provoquée. Un musicien exprimait à Arréat le désir d'avoir un cantique dialogué par deux jeunes filles et lui demandait un texte en vers. Notons que l'invention n'est pas ici spontanée, mais soumise à un but pratique. Bien plus, le désir du musicien pose implicitement certaines conditions auxquelles devra se plier l'invention. C'est un dialogue chanté : par conséquent, la forme alternée est presque de rigueur. C'est un cantique : donc des vers brefs s'imposent.

En fait, Arréat ne trouva d'abord aucun sujet, soit que l'in-

vention fût paresseuse, soit que la préoccupation de fixer le rythme à employer occupât toute son attention. Il cherche, en effet, la forme qu'il donnera à son poème. Il cherche donc avec logique, passant rapidement en revue les genres poétiques qui conviendraient à ce dialogue. A un moment il songe à un *hymne* de Racine qui se présente à lui dans le raccourci d'un vers :

L'oiseau vigilant nous réveille.

Aussitôt il écrit la première strophe qui pose le thème et donne le rythme octosyllabique. Arréat saute peut-être par-dessus quelques étapes en disant qu'il écrivit *aussitôt* la première strophe. Il y a certainement eu un travail d'idéation — très rapide sans doute et fort difficile à noter — qui a demandé un certain temps. Peu importe d'ailleurs. Ce qui est curieux, c'est la façon dont cette première strophe, essentielle dans l'invention, a jailli. Elle résulte d'un hasard, d'une rencontre heureuse, mais comment s'est effectuée cette rencontre ? Est-elle absolument fortuite ? Pas tout à fait. Arréat, en examinant les formes poétiques qui pourraient convenir à son poème, évoquait par un effort méthodique un certain nombre de souvenirs. De plus, son attention était particulièrement en éveil, puisqu'il cherchait un sujet de cantique. Ainsi il y avait donc mouvements parfaitement volontaires et conscients et le seul élément fortuit est le souvenir de Racine, la forme *hymne* représentée par huit syllabes qui suscitent en même temps l'idée de matin, de réveil et de chant. Dire que l'idée génératrice est ici une réminiscence littéraire est donc exact (je note en passant qu'elle serait singulièrement malaisée à retrouver si Arréat n'avait pris soin de nous renseigner), mais à la condition d'ajouter que cette réminiscence n'a eu d'efficacité que grâce au désir conscient qui préexistait avant elle. Je crois qu'il serait aussi faux de réduire au vers de Racine l'idée génératrice que de la ramener à la seule volonté d'Arréat d'écrire un hymne. C'est un couple où l'on ne doit pas considérer séparément les deux éléments en présence. Avant leur fusion l'invention n'existe pas ; après, elle contient en puissance tout le développement.

Il est visible, en effet, que les cinq strophes suivantes ne sont que le déroulement logique de la scène évoquée dans les pre-

miers vers. Deux par deux, chacune des jeunes filles reprend le même thème à peine nuancé, les strophes disent la clarté du matin et l'âme éveillée, les fleurs humbles et l'âme accueillante, les oiseaux allègres et l'âme fervente. On pourrait supprimer deux strophes ou en ajouter dix, sans que l'économie de ce développement linéaire fût dérangée.

Parmi les remarques qu'ajoutait Arréat, il en est une qu'il faut souligner, car elle éclaire un problème qui touche à celui de l'idée génératrice : le problème de la *sincérité de l'écrivain*. Arréat composant un cantique chrétien devrait, logiquement, ou bien être ému par les sentiments qu'il exprime, s'il est chrétien ou, s'il ne l'est pas, rester indifférent à ces effusions. L'opinion la plus commune est qu'entre la sincérité de l'écrivain et l'insincérité, il n'y a place pour rien. Ou l'auteur joue, ou il vit. Or Arréat observait ceci : « Quant au sentiment général, écrit-il, je n'étais pas, il est vrai, dans la posture d'un parfait croyant. Mais la grâce des deux jeunes filles, tout imprécis qu'apparût leur contour, exerçait sur moi une séduction ; j'entendais dans leur prière une expression de désir virginal, s'enveloppant de rêve et de croyance (1). »

Qu'est-ce à dire, sinon qu'il s'est produit un transfert de sentiment ? Ce qui émeut Arréat, ce n'est pas les sentiments de ses personnages, mais ses personnages eux-mêmes. Naturellement, spontanément, l'auteur sympathise avec eux et cette sympathie s'étend jusqu'au caractère imaginaire dont il les a dotés. Il est presque impossible d'être foncièrement hostile à une croyance, si elle est partagée par une personne qu'on aime. Or l'auteur est porté à chérir sa création ; il n'est donc point surprenant qu'il abdique temporairement sa propre personnalité pour revêtir la leur. Je note donc, non pas à titre de loi, mais de simple observation, le fait :

Pour que l'idée génératrice s'accompagne d'émotion sincère, il n'est pas indispensable que cette idée soit chère à l'écrivain qui l'exprime ; il suffit qu'elle appartienne normalement à des personnages créés par lui avec sympathie.

Arréat cite d'autres exemples d'invention littéraire, prouvant ainsi qu'un même auteur n'invente pas toujours suivant les mêmes lois.

(1) ARRÉAT, *op. cit.*, p. 126.

L'idée d'un autre de ses poèmes lui est venue par un mécanisme distinct de celui qui vient d'être exposé. Contemplant le portail de Notre-Dame de Paris, l'auteur aperçoit un oiseau posé sur un des tympan et frappant à coups de bec les damnés et les élus du Jugement dernier. Après quelques instants, l'oiseau abandonne ce jeu et s'envole. Aussitôt cette scène prend au regard du poète un sens symbolique : « L'espérance humaine s'abrita au temps de foi sous la voûte des temples ; maintenant le génie de l'homme a pris son essor vers l'espace et le bruit des choses (1). » A cet instant précis, on peut dire que l'idée du poème est trouvée. Comme la première, elle résulte d'un accrochage entre une image et une pensée abstraite, mais l'accrochage s'est produit dans des circonstances différentes. D'abord il n'y a pas eu volonté de créer, du moins volonté précise. L'activité de l'esprit n'était pas orientée dans une direction donnée, l'attention n'était pas spécialement en éveil. Cependant on peut croire qu'il y avait chez Arréat une intention latente de composer une œuvre littéraire et une préoccupation diffuse des questions religieuses. J'incline même à penser que cette préoccupation sourde a joué ici un rôle important. Pour un esprit envahi par une idée, tout devient image symbolique de cette idée. *L'interprétant* voit dans les faits les plus ordinaires un avertissement, un encouragement ou une menace. Par analogie, on peut admettre qu'il y a symbolisation dans la mesure où une idée prédomine sur les autres et que les symboles sont d'autant plus nombreux et plus inattendus qu'il y a tendance au monoïdéisme. Quoi qu'il en soit, on aperçoit nettement ce qui est fortuit et imprévisible dans l'invention d'Arréat : c'est d'abord le fait de l'oiseau voletant autour du portail de Notre-Dame et c'est ensuite le rapport établi entre l'acte de l'oiseau et l'attitude de l'esprit humain devant la foi.

Que l'auteur ne fût point passé devant Notre-Dame et l'idée génératrice n'eût pas existé, au moins sous cette forme ; d'autre part, un rapport symbolique différent de celui-ci pouvait s'établir entre l'image et la pensée d'Arréat, même en la supposant orientée vers le problème religieux.

Bref, les éléments fortuits sont ici plus nombreux que dans

(1) ARRÉAT, *op. cit.*, p. 127.

le premier cas, la part de la logique y est plus faible, l'invention plus spontanée. Mais ce que la critique doit retenir de ces déclarations, c'est une invitation à la prudence :

Lorsque l'idée génératrice est un symbole entre une image et une idée, même si l'on établit que l'image est fortuite et antérieure à l'invention, on ne doit pas se hâter de conclure que l'élément essentiel de l'invention est l'image, il faut examiner si cette image n'est pas interprétée en fonction d'une pensée prédominante.

Empruntons maintenant à M. Léon Paschal les notations qu'il a faites sur la genèse d'une de ses œuvres : un drame intitulé *Hélie*. Elles sont consignées dans la deuxième partie de son livre : *Esthétique nouvelle fondée sur la psychologie du génie*. A l'origine, il se trouve un fait réel accompagné d'une vive émotion. M. Paschal était monté au sommet d'une colline pour contempler le coucher du soleil. Au pied de la colline, dans la vallée, des enfants jouaient. M. Paschal les apercevait distinctement, car la colline n'était pas très haute. Les quittant du regard, il se mit à contempler le couchant et fixa pendant quelques instants le soleil qui disparaissait. Puis il abaissa les yeux vers le fond de la vallée. Ebloui par la clarté du soleil, il n'aperçut plus les enfants qu'il voyait un moment auparavant. Phénomène banal, qu'un éblouissement ! M. Paschal n'ignorait point, cela va sans dire, le caractère transitoire de cet aveuglement, mais comme il arrive aux gens d'imagination, il le prolongea, il le considéra comme durable et il se laissa entraîner à l'émotion qu'il aurait éprouvée s'il était devenu brusquement aveugle. Emotion violente. Sous le coup de cette émotion, non pas simulée, mais prolongée, une idée jaillit : ainsi pour avoir contemplé un but inaccessible et éclatant, toutes les joies humaines s'assombrissent.

Dans cette illumination réside l'invention. De la comparaison entre le soleil qui aveugle et l'idéal qui attriste naîtra en effet une œuvre littéraire. Elle mettra longtemps à se réaliser, elle revêtira diverses formes, d'abord simple relation en vers, puis deux ans après, poème en prose intitulé *le Soleil noir*. Une affabulation de l'événement s'y remarque. Les enfants ont disparu. Ils sont remplacés par un jeune guerrier qui aime une femme de la vallée. Sur les cimes, un vieillard annonce la Lumière. Entraîné par sa parole, le jeune homme gravit la montagne,

contemple la Lumière, mais quand il redescend dans la vallée tout est noir et la femme a disparu. Enfin ce poème revêt une forme dramatique et aboutit au drame *Hélie*. Si curieuses que soient ces modifications, je m'en tiens à la naissance de l'idée, à l'origine de l'invention.

L'idée naît encore de la rencontre entre une idée abstraite et une image réelle, mais il semble que cette fois l'image n'ait pas seulement fixé une pensée errante toute prête à se symboliser, mais qu'elle ait eu un rôle plus important, qu'elle ait véritablement suscité la pensée. Par quel mécanisme ? Cela reste obscur. Il est probable pourtant que l'invention s'est faite par l'intermédiaire d'une *suggestion verbale*. Je crois que le mot lumière avec son double sens, concret et abstrait, a servi de pont entre l'image et la pensée. Grâce aux deux faces de ce mot, le passage du monde réel au monde idéal s'est effectué. Dès lors, il suffisait de reprendre les divers éléments de l'image, la cime, la vallée, les enfants, l'éblouissement pour les interpréter symboliquement. L'interprétation était aisée et elle s'est opérée quasi instantanément.

On notera pourtant qu'on discerne une sorte de progression dans l'interprétation symbolique. Si dans le mot lumière l'image et l'abstraction s'unissent, si l'image de cime s'associe naturellement à celle d'élévation morale, le lien est plus lâche entre l'éblouissement et le sentiment de tristesse, plus lâche encore entre les enfants et l'idée de joie.

En somme, l'interprétation symbolique se serait opérée autour du mot *lumière* qui a déjà une valeur symbolique en lui-même. S'il en est ainsi on pourrait formuler cette observation :

Lorsque l'idée génératrice se compose d'une image et d'une pensée abstraite, il arrive que l'image engendre l'abstraction par l'intermédiaire d'un mot-symbole qui provoque ensuite une série d'interprétations symboliques.

Mais le groupement des symboles complémentaires autour du symbole originel s'est effectué si rapidement qu'en fait M. Paschal ne signale pas de progression dans l'invention primitive. Il semble la considérer comme un système apparaissant brusquement tout constitué. Aussi n'est-ce pas sur ce point qu'il attire l'attention. Il est beaucoup plus frappé par le sentiment de frayeur simulée qui a précédé l'invention. A son

avis, l'idée n'est survenue que grâce à ce choc émotionnel qui, bouleversant l'équilibre habituel de ses pensées, a déterminé entre elles une combinaison nouvelle et un rapprochement qui n'avait pas encore été entrevu.

Que M. Paschal ait accepté son éblouissement comme un phénomène normal, qu'il ait attendu quelques secondes en fermant les paupières, qu'il ne se soit pas abandonné à la sensation d'être aveugle, aucun trouble ne se serait emparé de lui, nulle idée littéraire n'aurait surgi. C'est donc, originellement, à l'émotion que serait due l'invention, en ce sens qu'elle créerait un désordre favorable à l'accrochage de l'image et de l'abstraction.

M. Paschal est si convaincu du rôle de l'émotion dans l'invention littéraire qu'il la tient pour la condition première de l'œuvre d'art. Il n'hésite pas à formuler cette loi : Toute œuvre d'art a, à sa source, une émotion.

Si nette que soit la formule, si séduisante que soit l'hypothèse — nous la verrons corroborée par des philosophes et par des artistes — il convient de ne l'enregistrer qu'à titre d'observation et en l'entourant de restrictions qui lui enlèvent une bonne partie de son intérêt. Disons simplement : Dans certains cas préexiste à l'idée génératrice une émotion qui semble favoriser son apparition.

Si les déclarations spontanées, émanant d'écrivains capables de s'analyser et soucieux de vérité psychologique, sont rares, les déclarations faites sans d'autre préoccupation que celle de raconter sont relativement fréquentes.

Elles permettent d'atteindre l'idée génératrice d'œuvres importantes, les grands écrivains n'ayant pas dédaigné de se faire les historiens de leurs propres inventions. Malheureusement l'exactitude des déclarations ainsi recueillies est sujette à caution. Ici le critique n'a pas seulement à enregistrer ; il doit être animé d'une certaine méfiance, être en garde contre la *fabulation* et l'*interprétation*. Un écrivain fabule lorsqu'il présente comme vrais des faits imaginaires en vue de rendre plus intéressante l'histoire de son œuvre. Il interprète lorsqu'il découvre dans une œuvre un sens qu'il n'avait pas vu d'abord et laisse entendre que cette intention a dirigé son invention. Rien de plus commun que ces déformations. Les signaler revient à formuler l'observation suivante :

Les déclarations d'un écrivain touchant l'idée génératrice de ses œuvres sont sujettes à deux sortes de déformations : la fabulation et l'interprétation.

Prenons un exemple de chacun de ces deux cas. Le premier est la préface de la *Physiologie du mariage* où Balzac raconte la genèse de son roman, le deuxième est la Préface de *Ruy Blas*, où Hugo nous dit ce qu'il a voulu faire.

L'introduction qu'a mise Balzac en tête de la *Physiologie* est un document de grande valeur. On y retrouve une description minutieuse des péripéties de la création littéraire et il y a tout lieu de croire que cette description est exacte. Mais le romancier l'emporte ici sur l'analyste. Préludant au roman, l'introduction s'adapte au roman ; elle est du même ton que lui, c'est-à-dire légère, ironique, cavalière. Les renseignements ne sont point consignés dans un procès-verbal sentencieux ; ils sont jetés au lecteur dans une sorte de badinage. Pour les retrouver, il faut les dégager de l'affabulation qui les enveloppe. Je commence par citer, en l'abrégeant quelquefois, l'*Introduction*, j'en tirerai les conclusions qui me paraissent concerner, soit la psychologie de l'invention, soit la méthode critique.

INTRODUCTION

« Le mariage ne dérive point de la nature. La famille orientale diffère entièrement de la famille occidentale. L'homme est le ministre de la Nature et la Société vient s'enter sur elle. Les lois sont faites pour les mœurs et les mœurs varient. »

« Le mariage peut donc subir le perfectionnement graduel auquel toutes les choses humaines paraissent soumises. »

« Ces paroles prononcées devant le Conseil d'Etat par Napoléon, lors de la discussion du Code civil, frappèrent vivement l'auteur de ce livre et peut-être à son insu mirent-elles en lui le germe de l'ouvrage qu'il offre aujourd'hui au public. En effet, à l'époque où, beaucoup plus jeune, il étudia le Droit français, le mot *Adultère* lui causa de singulières impressions. Immense dans le Code, jamais ce mot n'apparaissait à son imagination sans traîner à sa suite un lugubre cortège. Les larmes, la honte, la haine, la terreur, des crimes secrets, de sanglantes guerres, des familles sans chef, le malheur, se personnifiaient devant lui et se dressaient soudain quand il lisait le mot sacramentel *Adul-*

rière. Plus tard, en abordant les plages les mieux cultivées de la société, l'auteur s'aperçut que la sévérité des lois conjugales y était assez généralement tempérée par l'Adultère. Il trouva la somme de mauvais ménages supérieure de beaucoup à celle des ménages heureux. Enfin il crut remarquer le premier que, de toutes les connaissances humaines, celle du mariage était la moins avancée. Mais ce fut une observation de jeune homme et, chez lui comme chez tant d'autres, semblable à une pierre jetée au sein d'un lac, elle se perdit dans le gouffre de ses pensées tumultueuses.

« Cependant l'auteur observa malgré lui, puis il se forma lentement dans son imagination comme un essaim d'idées plus ou moins justes sur la nature des choses conjugales. Les ouvrages se forment peut-être dans les âmes aussi mystérieusement que poussent les truffes au milieu des plaines parfumées du Périgord. De la primitive et saine frayeur que lui cause l'Adultère et de l'observation qu'il avait étourdiment faite, naquit une minime pensée où ses idées se formulèrent. C'était une raillerie sur le mariage : deux époux s'aimaient pour la première fois après vingt-sept ans de ménage.

« Il s'amusa de ce petit pamphlet conjugal et passa délicieusement une semaine entière à grouper autour de cette innocente épigramme la multitude d'idées qu'il avait acquises à son insu et qu'il s'étonna de trouver en lui : le badinage tomba devant une observation magistrale. Docile aux avis, l'auteur se rejeta dans l'insouciance de ses habitudes paresseuses. Néanmoins ce léger principe de science et de plaisanterie se perfectionna tout seul dans les champs de la pensée. Chaque phrase de l'œuvre condamnée y prit racine et s'y fortifia, restant comme une petite branche d'arbre qui, abandonnée sur le sable par une soirée d'hiver, se trouve couverte le lendemain de ces blanches et bizarres cristallisations que dessinent les gelées capricieuses de la nuit. Ainsi l'ébauche vécut et devint le point de départ d'une multitude de ramifications morales. Ce fut comme un polype qui s'engendra de lui-même. » (Balzac raconte ensuite sous forme de fable qu'un démon familier ne cessa de le harceler, et de lui suggérer des remarques.) « Quand il voyait l'auteur attentif il épelait d'une voix aussi agaçante que les sons d'un harmonica : *Physiologie du mariage*. »

(Suit une période de rémission où l'auteur devint amoureux.

Mais un soir, dans un salon de Paris, quelqu'un raconte une lugubre histoire. Une veuve qui avait perdu son mari depuis dix ans, mort, croyait-on, lors d'un voyage à Java, trahit en mourant une inquiétude : un tison roule sur le parquet et elle se précipite hors de son lit pour le rejeter dans le foyer. Les héritiers croient que sous cette partie du plancher un trésor est dissimulé. Après la mort de la veuve ils fouillent et trouvent le squelette du mari enveloppé d'une couche de plâtre.)

« Tout à coup le mot *Adultère* sonna aux oreilles de l'auteur et alors cette espèce de cloche réveilla dans son imagination les figures les plus lugubres du cortège qui naguère défilait à la suite de ces prestigieuses syllabes.

» A compter de cette soirée les persécutions fantasmagoriques d'un ouvrage qui n'existait pas recommencèrent, et à aucune époque de sa vie l'auteur ne fut assailli d'autant d'idées fallacieuses sur le fatal sujet de ce livre. » — (Quelques jours après l'auteur se trouve en compagnie de deux jeunes femmes spirituelles qui plaisantent sur la passion, l'amour et le mariage. Balzac leur confie le projet qu'il a d'écrire un ouvrage sur ce sujet et les jeunes femmes lui promettent des conseils et des exemples. A ce moment Balzac hésite à écrire ce livre : il redoute qu'il ne paraisse scandaleux ou frivole et ne sait quel ton lui donner). « Quoiqu'elle apparût sous la forme qui pouvait plaire le plus à l'auteur, la raison ne fut point écoutée, car dans le lointain, la Folie agitait la marotte de *Panurge* et il voulait s'en saisir ; mais quand il essaya de la prendre, il se trouvait qu'elle était aussi lourde que la massue d'Hercule ; d'ailleurs le curé de Meudon l'avait garnie de manière qu'un jeune homme qui se pique moins de bien faire un livre que d'être bien ganté ne pouvait vraiment y toucher. » (Les jeunes femmes l'encouragent à publier l'ouvrage et Balzac s'y décide. Il explique pour quelle raison il a employé la forme anecdotique.) « La matière était si grave qu'il a constamment essayé de l'anecdoter, puisque aujourd'hui les anecdotes sont le passeport de toute morale et l'anti-narcotique de tous les livres. Dans celui-ci, où tout est analyse et observation, la fatigue chez le lecteur et le *moi* chez l'auteur étaient inévitables. C'est un des malheurs les plus grands qui puissent arriver à un ouvrage et l'auteur ne se l'est pas dissimulé. Il a donc disposé les rudiments de cette longue *Etude* de manière à ménager des haltes au lecteur. Ce

système a été consacré par un écrivain qui faisait sur le *Goût* un travail assez semblable à celui dont il s'occupait sur le *Mariage* et auquel il se permettra d'emprunter quelques paroles pour exprimer une pensée qui leur est commune. Ce sera une sorte d'hommage rendu à son devancier dont la mort a suivi de si près le succès. « Quand j'écris et parle de moi au singulier, cela suppose une confabulation avec le lecteur, il peut examiner, discuter, douter et même rire, mais quand je m'arme du terrible nous, il faut se soumettre. » (Brillat-Savarin. Préface de la *Physiologie du goût*.)

De cette longue Préface que j'ai notablement abrégée, il y a plusieurs choses à retenir. Une remarque préalable. Je suppose qu'il n'existe aucune confiance de Balzac au sujet de la *Physiologie*, qu'on applique à ce livre la méthode d'histoire littéraire, qu'on recherche les influences qui ont agi sur Balzac. On arrivera à une conclusion, juste en partie et en partie inexacte. Vraisemblablement, on admettra que la *Physiologie du Goût* de Brillat-Savarin a été le modèle d'après lequel Balzac a composé la *Physiologie du mariage*. Non seulement la similitude des titres sera un argument en faveur de l'imitation de Brillat-Savarin par Balzac, mais encore la disposition des chapitres, la succession des développements, le mélange des anecdotes et des aphorismes viendront en confirmation de cette hypothèse. Pourtant, si l'on en croit Balzac, l'imitation de Brillat-Savarin est un fait accessoire qui, chronologiquement, vient presque en dernier lieu au moment où Balzac, ayant amassé toute la substance de son livre, cherche sous quelle forme il le présentera au public.

Je suppose, au contraire, qu'en l'absence des déclarations de Balzac un critique s'efforce de reconstituer la genèse du livre par voie d'analyse psychologique. S'il laissait échapper, par ignorance de l'histoire littéraire, un fait aussi patent que l'influence de Brillat-Savarin sur Balzac et la ressemblance qui existe entre les deux *Physiologies*, il commettrait à coup sûr une erreur, puisque Balzac lui-même nous apprend en quoi il s'est inspiré de Brillat-Savarin. Il se confirme ainsi que dans la recherche de l'idée génératrice la méthode d'enquête ne

doit être ni purement historique ni purement psychologique.

Cela dit, dégageons de son affabulation l'histoire de l'ouvrage. On notera d'abord que l'idée génératrice n'est pas apparue brusquement. Elle s'est formée peu à peu, s'enrichissant et se modifiant tour à tour. La genèse de l'idée seule s'étend sur plusieurs années. Quelle en est l'origine ? Cautionnant par avance la thèse de M. Paschal, Balzac indique expressément que c'est l'émotion qui accompagne la découverte du mot *Adultère* dans l'étude du Droit français. Un mot, une émotion, voilà, semble-t-il, la source du livre. Le mot éveille une série d'images et ces images font une vive impression sur l'auteur. Sans le mot, l'émotion n'aurait pu s'actualiser ; sans l'émotion, le mot n'aurait pas eu de puissance évocatrice.

Balzac indique, en effet, qu'il s'est opéré autour du mot *adultère* une cristallisation d'observations — ou plutôt que ses observations sont venues se grouper d'elles-mêmes comme un *essaim* autour de ce mot. Groupement lent et spontané s'effectuant sans l'intervention de l'auteur par la force d'attraction du mot *adultère* et de l'émotion latente.

Mais, au cours de ce développement spontané, il se produit une variation intéressante. L'émotion change de nature. C'était d'abord une « primitive et sainte frayeur ». La frayeur s'atténue ; l'adultère et ses suites semblent moins lugubres. L'ironie succède à l'effroi, le badinage à la gravité. Dès ce moment, le ton qui sera le ton définitif est trouvé. En même temps le mot *adultère* disparaît et est remplacé par une phrase-type qui traduit la nuance d'émotion nouvelle : « Deux époux s'aimaient pour la première fois après vingt-sept ans de ménage. » Que l'on examine la phrase : on s'apercevra qu'elle relate un fait insignifiant qui ne peut être considéré comme l'idée centrale de l'ouvrage. Si Balzac la prend comme thème, c'est donc moins à cause de son contenu qu'à cause de sa valeur émotionnelle. A son tour cette phrase-type devient un centre d'attraction qui groupe des observations multiples. Le démon familier est une fable, mais une fable qui exprime le sentiment de passivité éprouvé par Balzac. Il observe presque malgré lui, entendez que son intention d'écrire un livre sur le mariage est devenue une sorte d'idée fixe qui accapare son attention.

A ce moment un fait nouveau : le titre définitif apparaît : *Physiologie du mariage*. Quoique Balzac ne le dise pas, il y

faut voir sans doute l'influence directe de Brillat-Savarin, car on ne peut admettre que la ressemblance des deux titres soit une simple coïncidence, mais à ce moment il semble que l'imitation n'aille pas plus loin.

Balzac continue donc à recueillir des observations et se sent disposé à écrire quand des événements extérieurs — Balzac les symbolise dans un amour absorbant, excuse fort poétique — le détournent de son projet. Plusieurs années se passent, l'idée génératrice est en sommeil.

Que la sinistre anecdote racontée par Balzac soit vraie ou fausse, qu'il ait véritablement entendu cette histoire étrange, il importe peu. Ce qui ressort du récit de Balzac, c'est que l'idée se remet à vivre brusquement à la suite d'une émotion qui la régénère. Détail caractéristique. Si Balzac dit la vérité, cette émotion a momentanément coloré le projet littéraire d'une teinte spéciale. Elle réveille non pas le souvenir de la *Physiologie du mariage*, mais l'idée d'*Adultère*, l'idée primitive qui s'accompagnait, elle, d'une impression pénible.

Malheureusement Balzac ne s'exprime pas clairement sur ce point et il nous dit être revenu très vite à l'esprit de raillerie qui dirigeait ses observations.

Survienent alors les causes déterminantes, la conversation avec de jeunes femmes, leurs encouragements, leur insistance auprès de Balzac. Là encore il est probable qu'il y a quelque fabulation. La mise en scène est trop jolie pour n'être pas arrangée. La vérité sans doute est que Balzac a hésité avant de rédiger son ouvrage, qu'il a été passagèrement découragé par la fuite des idées, qu'il a oscillé quelque temps entre la sévérité du moraliste et la truculence de Rabelais et qu'il s'est décidé en fin de compte à user de la forme anecdotique dans l'espoir de gagner plus de lecteurs.

Quant à la part de Brillat-Savarin et de son influence, elle est délicate à déterminer. A interpréter strictement ce que dit Balzac, il semble que ce soit une fois la forme plaisante adoptée et l'intention arrêtée « d'anecdoter » la matière de son livre, qu'il ait songé à imiter Brillat-Savarin et à ménager des haltes au lecteur, mais il faut probablement apprécier plus largement cette influence. Une fois le titre de *Physiologie du mariage* choisi, Balzac en effet ne pouvait pas ne pas avoir constamment dans l'esprit la *Physiologie du Goût* et il paraît difficile

de croire que cette pensée n'ait pas pesé sur la décision de Balzac d'écrire gaiement sur un sujet grave.

Quoi qu'il en soit — car je veux plutôt indiquer les problèmes que les résoudre — l'Introduction de la *Physiologie* est un exemple caractéristique de déclarations émanant directement de l'auteur, précises, sincères, mais faussées par la fabulation. Quelle est l'*observation magistrale* qui le fit renoncer à son projet, combien de temps et pourquoi l'abandonna-t-il, d'où vient qu'il le reprit un jour, qui le détermina à écrire, pour quelles raisons hésita-t-il sur le ton à employer ? Toutes les réponses que fait Balzac à ces questions sont suspectes et ne peuvent être acceptées que sous bénéfice d'inventaire. Il n'en va pas de même, je crois, pour les phases de l'invention. Ici les observations de Balzac sont à retenir. Volontiers on noterait celles-ci :

Lorsque l'idée génératrice s'accompagne d'émotion, la qualité de l'émotion se révèle dans les mots et les phrases qui représentent ou symbolisent cette idée. Les mots ou les phrases-types où se concentre l'émotion deviennent un centre d'attraction autour duquel se groupent automatiquement les observations.

Les déclarations de Victor Hugo au sujet de *Ruy Blas* sont autrement déformées que celles de Balzac. Les petits mensonges littéraires du romancier ne sont rien auprès du système ingénieux que bâtit le poète autour de son drame. Il faut reconnaître, pour être juste, que Hugo, dans la Préface de *Ruy Blas*, n'a jamais prétendu raconter la genèse de sa pièce. Il en fait voir seulement divers aspects et il conclut que, si tous sont justes ou vrais, aucun d'eux n'est complet. Le mot aspect dénote assez qu'il contemple son œuvre, ce qui, après tout, est son droit. On est donc trop sévère si l'on demande compte à Hugo de toutes ses affirmations et trop malicieux si l'on s'évertue à les contester. Mais il est vrai que lorsque un écrivain déclare : « Mon œuvre est ceci ou bien cela », le lecteur peut croire que l'auteur a voulu dire : « J'ai eu l'intention de faire ceci ou cela. » Les critiques, en général, ont adopté cette interprétation. On considère comme une explication ce qui, au fond, n'est qu'une rêverie.

Dès les premières lignes de la préface, on est fixé sur le genre

de raisonnement et sur le mode de développement qui est celui de Hugo. Il s'agit de trouver pour chaque aspect de la pièce trois aperçus se faisant antithèse et de poursuivre harmonieusement cette division tripartite. Trois éléments composent le public : les femmes, les penseurs, la foule — la foule veut de l'action, les femmes de la passion, les penseurs des caractères, ou encore (car Hugo n'est jamais en peine), la foule demande des sensations, la femme des émotions, le penseur des méditations. Trois espèces d'œuvres dramatiques satisfont ce besoin : le mélodrame pour la foule, pour les femmes la tragédie, pour les penseurs la comédie.

Au point de vue historique, *Ruy Blas* peindrait en trois hommes une monarchie qui s'écroule : don Salluste représentant le courtisan cupide, don César le gentilhomme déclassé, Ruy Blas, le peuple. Au point de vue humain, don Salluste serait l'égoïsme absolu, don César le désintéressement et l'insouciance, Ruy Blas le génie et la passion comprimés par la société ; la reine qui les domine tous trois serait la vertu minée par l'ennui. Au point de vue littéraire, don Salluste serait le drame, don César la comédie, Ruy Blas la tragédie. Jusque-là, par l'emploi du conditionnel, Victor Hugo a indiqué que ce sont des interprétations possibles et non des idées directrices, mais lorsqu'il veut résumer en une phrase le sujet du drame, il use malencontreusement d'un indicatif présent qui donne à ses suggestions l'allure d'une déclaration formelle. « Le sujet philosophique de *Ruy Blas*, c'est le peuple aspirant aux régions élevées, le sujet humain, c'est un homme qui aime une femme, le sujet dramatique, c'est un laquais qui aime une reine. »

E. Biré (1) s'est plu à ruiner cette triple assertion en montrant qu'en réalité le poète, pour écrire *Ruy Blas*, avait démarqué un drame anglais, *la Dame de Lyon*, d'Edward Bulwer — joué à Londres le 14 février 1838, soit cinq mois avant le jour où Hugo commence sa pièce. La thèse était d'autant plus maligne qu'elle insinuait que Hugo n'avait donné tant d'explications que pour dissimuler la vraie. M. Eugène Rigal, dans son étude : *La genèse d'un drame romantique : Ruy Blas* (2), a mis la question au point. Plus équitable qu'E. Biré envers le

(1) E. BIRÉ, *Victor Hugo* après 1830, t. I, p. 242 - 247.

(2) *Revue d'Histoire littéraire de France*, 1913.

poète, il montre que *la Dame de Lyon* — qu'Hugo n'avait sans doute jamais lue — ne suffit pas à expliquer *Ruy Blas*, qu'il y a un travail d'invention et de logique qui appartient en propre à Hugo. M. Rigal essaie de reconstituer, par voie d'intuition psychologique, l'élaboration du drame.

Posant à l'origine l'idée du drame : un laquais qui aime une reine, et le milieu choisi par Hugo : la cour d'Espagne au xvii^e siècle, il s'efforce de retrouver par raisonnement les problèmes que se serait posé Hugo et les raisons pour lesquelles il a choisi la solution adoptée. Mais M. Rigal incline à croire que l'idée génératrice n'émane pas de Hugo. Il la recherche volontiers dans l'imitation ; il croit aux influences littéraires comme cause principale de l'invention et, s'il amoindrit l'importance de *la Dame de Lyon*, c'est pour mettre en valeur celle de *Struensée*, comédie dramatique d'Alexandre Duval (1800), qui racontait l'histoire d'un médecin danois du xviii^e siècle, devenu l'amant et le premier ministre de la reine Caroline-Mathilde, celle d'un autre *Struensée*, drame en cinq actes de Gaillardet représenté en 1833. M. Rigal, après M. Morel-Fatio, insiste avec raison sur l'influence des *Mémoires de Madame d'Aulnoy*, qui contiennent des traits qu'Hugo a directement transportés dans *Ruy Blas* ; bref il conclut que l'idée de *Ruy Blas* est la résultante de trois souvenirs : *la Dame de Lyon*, *Struensée* et les *Mémoires de Madame d'Aulnoy* et que Hugo a seulement inventé l'action dramatique et le lyrisme de la pièce.

C'est à coup sûr une belle part, mais si généreuse que soit M. Rigal envers le poète, il infirme pourtant les déclarations de Hugo. Car si l'idée même de la pièce résulte de souvenirs littéraires, que devient la prétention de Hugo d'avoir inventé non pas un sujet, mais trois sujets de drames, se combinant harmonieusement en une seule action ?

En fait, il semble bien qu'il n'y ait pas d'intention philosophique dans *Ruy Blas* ; il y a une rêverie philosophique sur *Ruy Blas* et le poète, contemplant à distance le drame achevé, songe que de ce monument on pourrait dégager un symbole philosophique. Comme son regard de poète est entraîné à discerner dans les choses, même sans pensée et sans âme, des images et des signes d'idées, il transforme sans effort sa propre pièce en une sorte de mythe où *Ruy-Blas*, pareil au *Satyre* dans l'assemblée des Dieux, secouant sa double livrée brusque-

ment s'enfle et grandit, et aux yeux du lecteur étonné apparaît avec la stature gigantesque du *Peuple*.

Cependant, en dépit des témoignages formels de l'histoire littéraire, des rapprochements qu'elle fait entre *Ruy Blas* et des œuvres antérieures, des preuves matérielles qu'elle apporte, Hugo peut, je pense, bénéficier d'un doute. Car sauf MM. Paul et Victor Glachant qui indiquent le fait en passant (1), on n'a pas mis en lumière que l'idée de *Ruy Blas* est bien antérieure à *Ruy Blas* puisqu'on la rencontre dans presque tous les drames de Hugo, en particulier dans *Cromwell*, *Marie Tudor*, et *Angelo*.

L'homme du peuple, qu'il se nomme Cromwell, Gilbert, ou Rodolfo, ami de la foule, des princesses et des reines, supérieur par sa beauté, sa bravoure ou son intelligence aux nobles et aux courtisans qui l'entourent, élevé par la vertu de l'amour au premier rang, mettant ses qualités au service de l'État, puis jaloué, entouré de pièges et succombant finalement, non sans avoir crié leurs vérités à ceux qui l'ont vaincu, est un personnage qui hante l'imagination de Hugo. Ruy Blas ne serait alors qu'un frère de Gilbert et de Rodolfo et le drame apparaîtrait comme une nouvelle expression d'une vieille revendication de Hugo : le droit pour le peuple de participer au pouvoir. Ainsi, la véritable source de Hugo serait Hugo lui-même, l'idée génératrice serait la transposition d'un thème cher au poète dans une action et un milieu particuliers. Dans une telle hypothèse, on n'écarterait pas, bien entendu, le rôle des influences littéraires, mais on les mettrait au second plan au lieu de les produire au premier. Elles auraient un caractère contingent et accessoire. A la rigueur, on pourrait admettre que Hugo n'a ni connu ni imité *la Dame de Lyon* ou *Struensée* et que seuls les *Mémoires de Madame d'Aulnoy* ont certainement agi sur lui. Bref on conclurait que l'idée génératrice de Hugo est la reprise d'une revendication sociale déjà formulée dans des drames antérieurs à *Ruy Blas*. Il s'ensuivrait une conséquence assez remarquable. La préface de Hugo deviendrait beaucoup moins trompeuse qu'on ne le pensait. Les intentions qu'y marque le poète ne seraient plus des fantaisies

(1) P. et V. GLACHANT, *Essai critique sur le théâtre de V. Hugo, Les drames en vers*, p. 347, note 1.

d'imagination. Elles seraient réellement à l'origine de *Ruy Blas* ; elles auraient bien accompagné et même suscité l'invention du sujet et Hugo aurait raison contre les critiques en affirmant qu'il y a dans *Ruy-Blas* un sujet philosophique : le peuple aspirant aux régions élevées, et que ce sujet n'est pas le moins important des trois.

Soutenir cette thèse après les découvertes de l'histoire littéraire aurait un caractère paradoxal. Il est prudent toutefois de l'envisager. Car si ce procédé d'invention avait été le véritable, il faudrait mettre l'accent moins sur les influences littéraires que sur les tendances personnelles de Hugo et ne pas rejeter la Préface de *Ruy Blas* au nombre des contes bleus.

Le doute suffit au moins à justifier l'observation suivante :

L'interprétation que donne un auteur de son œuvre est toujours significative : elle révèle, en effet, une tendance de l'écrivain, tendance qui a pu, en dépit de l'apparence, susciter l'idée génératrice de cette œuvre.

Passer des déclarations spontanées aux déclarations provoquées, c'est pénétrer dans un domaine privé. Seuls les psychologues l'ont constitué depuis cinquante ans. Ils en sont les propriétaires légitimes. Les enquêtes qu'ils ont faites ont pour but d'être utiles à la psychologie, non d'éclairer la critique littéraire. Rien de plus juste.

Ce qui est surprenant, c'est que les psychologues n'aient pas songé plus tôt à interroger les écrivains pour connaître le mécanisme de l'imagination créatrice et que les critiques n'aient pas suivi les philosophes dans la voie qu'ils leur ouvraient.

Ces enquêtes sont en petit nombre : parmi elles, je citerai dans l'ordre chronologique les célèbres *Etudes* de psychologie sur les auteurs dramatiques par A. Binet et J. Passy (1). Elles portaient sur des auteurs dramatiques : Sardou, Dumas fils, Alphonse Daudet, Pailleron, Meilhac et Halévy, François de Curel, sur un poète, François Coppée, et deux romanciers, les Goncourt.

Binet et Passy s'adressaient directement aux écrivains. Ils ne leur demandaient pas des déclarations écrites, ils leurs po-

(1) *Année psychologique*, t. I., 1894, p. 60-175.

saient des questions auxquelles les auteurs étaient priés de répondre ; ils s'efforçaient d'obtenir des réponses aussi précises, aussi sincères que possible, cherchant à surprendre sur le vif les procédés de l'invention littéraire.

Deux ans après, le Dr Toulouse commença une enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie par un examen physique et psychologique d'Émile Zola. Les préoccupations du Dr Toulouse étaient différentes de celles de A. Binet et Passy. Il voulait contrôler avec une rigueur scientifique les théories de Moreau (de Tours) et de Lombroso sur les hommes de génie et les hommes supérieurs, rechercher si l'expérience confirmait ou infirmait leurs hypothèses, à savoir : que la supériorité intellectuelle est une épilepsie larvée ou une dégénérescence d'ordre supérieur. Beaucoup plus détaillée que celles de Binet et Passy, l'enquête du Dr Toulouse faisait un plus grand appel aux procédés de psychologie expérimentale, à la psychométrie et aux tests. La question de l'invention littéraire, de l'origine des idées, des procédés de développement était examinée en sa place, et sur la genèse de l'œuvre entière de Zola le Dr Toulouse donnait des renseignements qui se trouvaient confirmés lorsque les papiers légués à la Bibliothèque Nationale par le romancier eurent été examinés (1).

S'inspirant de Binet et Passy, M. Paulhan, dans son étude sur l'Invention (2), ne se contentait pas des documents déjà existants, il provoquait aussi des déclarations d'écrivains contemporains, entre autres un poète, M. Robert Dumas, et un auteur dramatique, Legouvé.

En 1903 A. Binet, reprenant les enquêtes qu'il avait abandonnées depuis 1894, interrogeait Paul Hervieu sur ses modes d'invention et de composition. Il publia les résultats de cette enquête dans *l'Année psychologique* (3). Elle était beaucoup plus serrée que celles de 1894. Alfred Binet, qui préparait un ouvrage sur *la Création littéraire*, avait trouvé en Paul Hervieu un sujet docile qui ne se déroba point à l'interrogatoire et

(1) Cf. H. MASSIS, *Comment Zola composait ses romans*.

(2) PAULHAN, *l'Invention*.

(3) A. BINET, *la Création littéraire. Portrait psychologique de Paul Hervieu*, t. X, 1894, p. 162.

savait s'analyser. Ce portrait était le premier d'une série que Binet n'eut pas le temps d'achever. Enfin, en 1914, M. Kostyleff a publié un livre sur le *Mécanisme cérébral de la pensée* où il expose les déclarations qu'il a recueillies auprès d'écrivains contemporains : MM. Haraucourt, F. Gregh, Abel Bonnard, Rosny, Henri de Régner, Pierre Mille, M^{mes} Rachilde, Marcelle Tinayre et la comtesse de Noailles. En réunissant ces renseignements, M. Kostyleff ne cherchait pas immédiatement, comme ses prédécesseurs, à élucider les problèmes de l'imagination créatrice, il apportait une contribution à la théorie de la psycho-analyse — et une confirmation de sa thèse personnelle sur les réflexes cérébraux. Il était donc fort éloigné des préoccupations de la critique littéraire.

Il serait trop long de montrer le parti que la critique littéraire pourrait tirer de chacune de ces enquêtes ; bornons-nous à noter les observations qui seraient immédiatement utilisables et à citer les réponses de deux contemporains, M. de Curel et M^{me} Tinayre, car elles visent tout particulièrement le problème de l'idée génératrice.

Si un critique voulait procéder à la manière des psychologues que j'ai cités, interroger les écrivains et leur demander comment a surgi l'idée de telle ou telle œuvre, comment elle s'est organisée, quelles modifications elle a subies avant d'arriver à sa forme définitive, voici les principales difficultés auxquelles il se heurterait.

D'abord un certain nombre d'écrivains semblent rebelles à ce genre d'enquête. Soit crainte de dépouiller leur invention du mystère qui est un peu de leur prestige, soit nonchalance et refus d'accomplir l'effort d'analyse qu'on sollicite d'eux, soit incapacité de s'observer, soit impuissance à se souvenir, quelques auteurs se dérobent aux questions ou répondent à côté. A Binet et Passy qui interrogent Henry Becque, celui-ci répond avec un peu d'humeur : « Je réfléchis, je discute, j'examine, je critique ; enfin je travaille, il n'y a pas d'autre mot (1) », et vingt ans après M. Henri de Régner fait à M. Kostyleff une réponse plus courtoise, mais aussi dilatoire : « Votre enquête porte sur un sujet que certains écrivains, dont je suis, n'aiment pas beaucoup à aborder (2). »

(1) *Année psychologique*, t. I, p. 114.

(2) KOSTYLEFF, *op. cit.*, p. 265.

Dans les cas, heureusement plus nombreux, où les auteurs veulent bien faire des confidences, on se heurtera à d'autres difficultés.

L'enquêteur peut ou bien suggestionner celui qui l'interroge, ou bien déformer inconsciemment ses réponses. On est frappé de voir qu'un enquêteur aussi scrupuleux, aussi scientifique qu'Alfred Binet n'a pas toujours eu l'approbation des écrivains dont il publiait les réponses. Dans son *Portrait de Paul Hervieu*, il a fait discrètement allusion à ces difficultés qu'aggrave encore la susceptibilité des artistes. Certaines pages où il croyait avoir rigoureusement consigné les déclarations des écrivains et qu'il leur soumettait en épreuves lui revenaient barrées rageusement ou accompagnées de l'interdiction de publier. Même quand il avait affaire à un écrivain aussi précis et aussi complaisant que M. de Curel, il avait quelque peine à relater exactement ses déclarations. C'est même à de légères divergences entre ce qu'avait dit M. de Curel et ce que Passy et Binet lui avaient fait dire que nous devons la longue rectification de M. de Curel qui est, jusqu'à présent, l'auto-analyse la plus importante que l'on ait sur la création littéraire.

A. Binet a essayé de remédier à ces inconvénients dans son enquête auprès de Paul Hervieu. Pour éviter de faire entrer le dramaturge dans un système de réponses déterminé, il l'interrogeait d'après un questionnaire soigneusement préparé. La préparation consistait à mettre entre les questions un désordre et une incohérence tels qu'Hervieu ne pouvait deviner où Binet voulait en venir. C'est seulement après l'enquête que Binet réunissait les questionnaires, confrontait les réponses et les coordonnait. Pour se garder de déformer involontairement les déclarations d'Hervieu, Binet les notait exactement, mot à mot, et de plus les soumettait pour corrections au dramaturge avant de les donner à l'imprimeur.

En procédant par enquête directe, le critique littéraire aurait encore à se défendre d'une autre erreur : celle de croire que les procédés d'invention sont toujours les mêmes et qu'il est nécessaire de retrouver chaque fois des stades définis. Non seulement la tentation de ramener l'invention à un type unique est naturelle, mais encore les déclarations des écrivains la favorisent particulièrement.

Peu d'auteurs semblent disposés à admettre qu'on puisse

inventer, imaginer, composer, écrire, selon des procédés différents de ceux qui sont les leurs. Surtout les auteurs qui inventent plus par logique que par inspiration doutent de la sincérité des auteurs qui affirment n'avoir fait que recueillir ce qui jaillit de leur imagination. Pour ceux-ci les premiers sont des déshérités du génie qui en réalité n'inventent rien, pour ceux-là les seconds sont des hâbleurs qui « truquent » comme les autres, mais n'en soufflent mot. C'est ainsi qu'Hervieu déclarait à Binet, non sans ironie, « qu'il ne saurait s'attribuer l'honneur d'être en communication avec la biche de Numa ou le pigeon de Mahomet (1) ».

Dans ce conflit, la sagesse veut qu'on ne prenne pas parti, mais qu'on observe. L'expérience montre qu'en réalité les modes d'invention varient depuis l'illumination jusqu'au raisonnement de forme logique. Il n'y a donc pas lieu de croire *a priori* que certains écrivains se trompent ou nous trompent sur ce point dans leurs déclarations.

Voilà les observations très générales, qui ressortent des enquêtes que j'ai citées. Il y aurait bien d'autres observations à recueillir à propos de l'apparition et de l'organisation de l'idée génératrice souvent elles corroboreraient des observations antérieures.

Ainsi l'apparition de l'idée, sous la forme d'une *phrase-type* qui exprime la tonalité de l'ouvrage, serait confirmée par les déclarations d'Alphonse Daudet à propos de son roman *Fromont Jeune et Risler Aîné*. L'origine en serait cette phrase : *L'honneur de la maison de commerce* (2). A. Daudet témoignerait encore que l'émotion est un terrain qui favorise et même suscite des idées littéraires : *l'Évangéliste* ayant pour origine l'indignation qui saisit le romancier lorsqu'il apprend qu'une secte religieuse avait séparé une fille de sa mère.

Le rôle de la logique dans l'invention serait reconnu très différent, si l'on confrontait les déclarations de Meilhac et Halévy, de Sardou et d'Hervieu. Meilhac et Halévy partaient généralement d'une situation qui leur paraissait piquante (par exemple, dans *la Petite Marquise*, la situation du second acte où l'amant refuse de vivre avec sa maîtresse), puis, par

(1) *Année psych.*, 1894, p. 27, note 1.

(2) *Année psych.*, t. I, *op. cit.*, p. 86, p. 97.

déduction, déterminaient quelles conséquences pouvaient en résulter. Sardou s'attachait souvent à résoudre un problème psychologique et transportait ensuite la solution dans une action et un cadre historiques : « Quel est le plus grand sacrifice qu'un homme peut faire à sa patrie ? » se demandait-il, et lorsqu'il avait répondu : « Blessé dans son honneur conjugal, renoncer à la vengeance et pardonner parce qu'il comprend que l'amant de sa femme est indispensable au pays », l'idée génératrice de *Patrie* était trouvée. Hervieu, plus logicien encore, partait d'un sentiment extrêmement vague, par exemple le bien-fondé des revendications féministes, et arrivait à l'idée de *la Loi de l'Homme* à la suite d'un raisonnement serré, soumis lui-même à des conditions particulières. Hervieu, en effet, raconte qu'il avait songé à faire du personnage principal une femme du peuple, une sorte de Louise Michel, mais que le besoin de s'adapter aux exigences du *Théâtre Français* l'avait conduit à transporter l'action dans un milieu aristocratique. Puis il s'était demandé quelles sont dans un tel milieu les infériorités sociales de la femme mariée et le Code civil lui avait dicté sa réponse.

Nous trouverions à l'origine de l'œuvre d'E. Zola une ambition très imprécise : celle de se faire une situation dans le monde des lettres — et une énergie farouche. Nous le verrions rechercher un grand thème scientifique dont il pût tirer parti au point de vue littéraire, s'arrêter dès 1866 à la théorie, fort en honneur alors, de l'hérédité et échafauder sur cette théorie le plan d'un immense roman : l'histoire naturelle et sociale des *Rougon-Maquart* qui se subdiviserait en multiples épisodes : pour chacun d'eux nous assisterions au travail d'élaboration spéciale, depuis la volonté d'étudier tel mouvement social ou telle catégorie d'individus, jusqu'à la naissance de l'affabulation qui surgit presque spontanément des observations recueillies par le romancier.

Les poètes interrogés par M. Kostyleff confirmeraient les remarques d'Arréat, notamment l'apparition brusque de vers revêtus de leur forme définitive. Même M. Haraucourt nous mettrait sur la voie d'une observation importante :

Dans un poème, l'idée génératrice apparaît parfois sous la forme d'un vers définitivement constitué dont la place logique est à la fin du poème.

M. Haraucourt, racontant en effet la genèse d'un ses poèmes : *Le cheval de fiacre*, déclare que, passant une nuit d'hiver devant une station de voitures, il fut frappé de l'aspect misérable d'un cheval de fiacre. Presque aussitôt surgit ce vers :

Nous en ferions un saint si Dieu l'avait fait homme

qui est devenu le dernier vers du poème.

Or, le fait n'est pas exceptionnel. Il semble sûr que dans plusieurs pièces de Hugo l'idée génératrice s'est présentée sous la forme du dernier vers. Pour *le Mariage de Roland* nous en avons la preuve (1). Lisant le *Journal du Dimanche* où Jubinal traduisait et résumait les romans du moyen âge, Hugo écrit en marge : *C'est ainsi que Roland épousa la belle Aude*. Ce vers inventé le premier contient en raccourci le sujet du poème ; c'est le dernier dans le poème.

Il est probable aussi que le dernier vers des *Quatre jours d'Elciis* : *J'ai la tête de plus que vous, ôtez-la-moi*, qui se détache si nettement des vers précédents, cohue de souvenirs hétéroclites, a été trouvé sinon le premier, du moins un des premiers.

Les enquêtes de M. Kostyleff auprès des romanciers montreraient que l'invention romanesque ne revêt pas un type uniforme, que tantôt elle doit beaucoup à l'activité inconsciente de l'esprit, que tantôt elle relève d'une logique inattendue. Paul Adam, lorsque l'imagination lui faisait défaut, prenait un jeu de tarots et tirait l'horoscope de ses personnages. Mme Rachilde observe que certains sujets de romans se sont précisés et enrichis, grâce aux rêves de la nuit : entre les deux modes d'invention il y a évidemment peu de ressemblance.

J'en viens à présent aux déclarations de M. de Curel et de Mme Tinayre. Elles visent, les premières la genèse de *l'Envers d'une Sainte*, les secondes la genèse de *l'Ombre de l'Amour*.

L'Envers d'une Sainte fut composé par le dramaturge à Coin-sur-Seille, du 5 au 25 mai 1891. Vingt jours pour écrire trois actes, cela est peu. Or M. de Curel affirme que dans ce laps de temps l'invention du sujet, le choix du scénario, la rédaction de la pièce, tout est compris. La rapidité d'invention est d'autant plus remarquable que, si l'on demande combien

(1) Cf. BERRET, *Le moyen âge européen dans la Légende des Siècles*.

de temps ont duré les deux premières opérations : rencontre et organisation de l'idée génératrice, M. de Curel répond : « Toutes ces opérations, depuis la conception de l'idée première jusqu'à la transformation de l'idée définitive inclusivement, m'ont pris tout au plus vingt minutes, réparties sur un jour et demi (1). » Ainsi l'acte essentiel de la création littéraire s'est effectué en quelques minutes. Cela doit s'expliquer par une surexcitation de l'esprit, et, bien que ce caractère ne soit pas constant, il mérite d'être noté :

La naissance et l'organisation de l'idée génératrice s'accompagnent parfois d'une surexcitation mentale qui abrège les temps normaux d'idéation.

Quant à savoir si cette surexcitation précède ou suit l'idée, si elle est la cause ou la conséquence de son apparition, ce n'est pas à la critique littéraire d'en décider. Le mot *accompagne* constate le fait et ne l'explique pas.

Sous quelle forme est apparue l'idée génératrice de *l'Envers d'une Sainte* ? M. de Curel donne une réponse très précise à cette question : sous la forme d'un *tableau*. Il aperçoit en imagination une femme qui pénètre dans une pièce où jouaient ses enfants qu'elle revoit après une longue séparation, séparation qui a pour cause un crime qu'elle a jadis commis.

Remarquons que cette idée, qui contient en puissance l'action dramatique d'une pièce encore inexistante, ne succède ni à une émotion, ni à une préoccupation d'ordre idéal. C'est le tableau qui va engendrer l'émotion, fixer l'attention, grouper les idées.

Pourquoi M. de Curel retient-il cette donnée, alors que vraisemblablement il en a écarté bien d'autres ? C'est qu'il aperçoit aussitôt derrière elle un problème psychologique intéressant : quels sentiments peut éprouver une femme, lorsqu'après une longue absence elle se retrouve en face de sa vie passée ? Jusque là l'auteur est passif. Son adhésion au sujet s'est opérée automatiquement. Il ne paraît pas avoir discuté. La donnée s'impose à lui comme riche en possibilités dramatiques. Il n'en va point de même aussitôt après. Le raisonnement entre en jeu et contribue à déterminer et à situer l'action. Très vite il la fait dévier de sa direction primitive. Le tableau initial comportait

(1) *Année psychologique*, t. I, p. 158.

comme une donnée de fait : la femme qui revenait chez elle avait commis un crime. Il eût été logique qu'elle sortît de prison, mais un sentiment obscur des convenances théâtrales exigeait que cette femme ne fût pas dégradée par un séjour en prison. Il apparaît alors à M. de Curel que la coupable a été non pas emprisonnée, mais internée dans une maison d'aliénés. A peine cette condition a-t-elle été adoptée que M. de Curel la rejette pour cette raison particulière : il connaît très mal le milieu des aliénés ; il ignore à quel régime ils sont soumis, comment ils vivent entre eux et quelle action peut avoir sur un être sain d'esprit un séjour de longue durée parmi les fous. Notez qu'en ce moment M. de Curel pourrait suppléer à cette ignorance et décider qu'il se documentera. Mais il préfère ne pas se soumettre aux exigences de l'invention, il l'écarte. Le voilà conduit à rechercher dans quels cas une femme peut rester séparée de sa famille pendant plusieurs années. On voit que si la réponse n'est pas déterminée à proprement parler par cette investigation méthodique, elle est en grande partie commandée par elle.

M. de Curel pense alors — mais cette trouvaille n'a plus le caractère spontané et gratuit de l'illumination primitive — que les religieuses sont tout aussi séparées du monde que les folles. Or M. de Curel connaît très bien les milieux religieux. Rien n'empêche que la coupable sorte du couvent. Il accepte et arrête cette circonstance : la coupable sera une religieuse qui rentre dans sa famille. Et c'est là, si l'on veut, le second stade de l'invention.

De cette trouvaille, mi-provoquée, mi-fortuite, va découler une série d'inventions qui achève de donner à l'idée génératrice sa forme définitive. Si la coupable est une religieuse, elle ne peut être une mère qui retrouve ses enfants ; si son crime n'a pas eu de conséquences judiciaires, c'est qu'il n'a pas été consommé ou constaté. De là cette atténuation : c'est d'une intention criminelle, non d'un crime, qu'est coupable la religieuse. Enfin, puisqu'il s'agit d'une femme, il est vraisemblable que la passion a suscité ce désir criminel ; puisqu'il s'agit d'une jeune fille, on admettra qu'elle fut jalouse d'une rivale qui a épousé l'homme qu'elle aimait. Et voici à son troisième stade l'idée de *l'Envers d'une Sainte* : pour se venger de sa rivale une jeune fille a failli l'assassiner ; de remords elle s'est faite

religieuse et, après un long séjour au couvent, elle revient dans le milieu où jadis s'est déroulé le drame.

Peut-on dire que ce troisième état de l'idée soit l'état définitif ? Je ne le pense pas. L'idée continue à se développer suivant un procédé à la fois logique et spontané ; elle ne s'arrêtera de croître qu'une fois la pièce écrite.

Il y a continuité entre l'invention du sujet et l'invention du style et M. de Curel le montre bien en décrivant les phases qui suivent les premiers moments de l'invention : des scènes s'organisent, des personnages mal définis surgissent, dialoguant avec la religieuse. M. de Curel fait un choix entre ces scènes et ces personnages : il supprime les uns, il en crée d'autres, il s'abandonne à des rêveries, il fait retour à la critique : « Le raisonnement, l'imagination pure et la mémoire se livrent à des opérations tellement complexes qu'il faudrait sans cesse parler des trois à la fois pour donner une idée de ce qui arrive (1) », écrit M. de Curel, et un peu plus loin : « Quant à toutes les opérations de rêveries, visions de scènes encadrées dans des rêveries utiles, étouffées par des rêveries parasites, renaissant bientôt dans de nouvelles rêveries, raisonnements, appels à de vieux souvenirs, résurrection d'anciens sentiments, tout cela m'a pris vingt-quatre heures à partir de la conception première du sujet (2). »

Arrêter l'idée génératrice à un moment donné est donc arbitraire. Pourtant il n'est pas absurde de la considérer comme constituée lorsqu'elle a revêtu une forme qui la distingue nettement et qu'elle a pris une orientation qui appelle les inventions postérieures.

Si l'on admet cette convention, on accordera que dans son troisième état l'idée de *l'Envers d'une Sainte* est assez vigoureuse et assez différenciée pour qu'on ait droit d'en parler comme d'une idée qui s'est refermée sur elle-même et se développera ensuite par extension.

Cette évolution, qui s'est opérée en quelques instants et a mis en jeu l'activité de l'esprit sans qu'il soit toujours facile de distinguer comment, suggère au moins deux observations.

Le progrès de l'invention offre ceci de particulier que chaque invention nouvelle pose des conditions de plus en plus nom-

(1) (2) *Année psychologique*, t. I, p. 159, p. 163.

breuses et de plus en plus rigoureuses aux inventions suivantes. La première avait un caractère spontané et libre, elle en appelle d'autres qui étaient prédéterminées par elles, et celles-ci, à leur tour, sont complétées par d'autres qui se soumettaient d'avance aux exigences des premières. Le mot « prédéterminé » n'implique nullement que ces inventions soient nécessaires, fatales. Leur champ est limité, mais à l'intérieur de ce champ les possibilités d'invention restent indéfinies. La meilleure preuve est que de l'idée-mère M. de Curel est allé vers deux pièces différentes, d'abord vers *l'Envers d'une Sainte*, mais l'année suivante vers *l'Invitée*, qui met en scène une femme rentrant dans son foyer après une longue absence. Les inventions secondaires ont d'ailleurs un moyen plus efficace d'échapper à la pression de l'idée première : c'est de la transformer à la manière de ces parasites qui s'installent dans un organisme et finissent par le conquérir. Dans le cas présent, si l'on n'assiste pas à cette transformation régressive, on aperçoit pourtant qu'une invention secondaire : faire de la coupable une religieuse, a aboli un élément important du tableau primitif : « Les enfants qui jouaient dans la pièce » et a entraîné la suppression du problème psychologique concomitant, la transformation du sentiment maternel.

Pour exprimer ce qu'il y a de prédéterminé et d'imprévisible à la fois dans la marche de cette invention, on pourrait dire :

Toute invention pose des conditions de plus en plus rigoureuses aux inventions suivantes, étant entendu qu'elle ne les détermine jamais absolument et que l'invention secondaire peut altérer et même transformer les inventions antérieures.

Cette observation pourrait donner à croire que le jeu des inventions est un jeu libre dans lequel les inventions agissent et réagissent entre elles à leur guise. Or, il faut tenir compte d'un facteur important, voire décisif : la volonté de l'auteur. L'écrivain demeure maître d'accepter ou de rejeter l'invention. Dans le cas de *l'Envers d'une Sainte*, ce rôle est très nettement marqué. Au moment où il voyait la coupable sortant d'un asile d'aliénés, M. de Curel pouvait parfaitement accepter cette donnée. Il en eût été quitte pour se documenter, et sans doute un autre écrivain eût saisi cette occasion pour faire une étude du milieu des fous. Or M. de Curel rejette cette suggestion. Pourquoi ? Est-ce pour des raisons esthétiques, comme on

serait tenté de le penser ? Pas le moins du monde. M. de Curel le dit catégoriquement. Il ne connaît pas ce milieu et il ne veut pas faire l'effort de le connaître. C'est donc tout bonnement par nonchalance que M. de Curel condamne son invention. Il en sollicite une autre qui orientera la pièce dans sa direction définitive. Ainsi M. de Curel a eu sur le développement de l'idée une action décisive ; mais cette action a consisté à éliminer une invention qui se présentait à lui. Son rôle a donc été négatif. Quant à l'invention qui a remplacé celle qu'il rejetait, on peut dire qu'elle a été désirée, appelée par lui, non qu'elle a été créée par sa seule volonté. Bref la volonté de l'écrivain n'exerce sa toute-puissance que dans la critique. De là cette observation :

L'auteur intervient dans l'organisation de l'idée génératrice, grâce au pouvoir absolu qu'il a d'accepter ou de rejeter les inventions qui s'offrent à lui, sa décision étant entraînée, soit par des raisons d'ordre esthétique, soit par des raisons d'ordre pratique.

La genèse d'un roman de M^{me} Tinayre, *l'Ombre de l'amour*, va présenter un tableau fort différent. J'emprunte à M. Kostyleff (1) les résultats de son enquête. L'origine de l'invention, ou si l'on veut le terrain favorable à l'invention, est cette fois un sentiment vif, une émotion.

Cette émotion est suscitée par des lectures et on peut parler d'influences littéraires. Mais, fait curieux, quoique fréquent, les influences s'exercent à rebours ; elles provoquent dans l'esprit de M^{me} Tinayre un mouvement de réaction contre les idées exposées : elle s'indigne contre les thèses d'Ibsen et de Tolstoï qui, mettant le sens social au premier rang, font consister la morale dans la subordination de l'individu à la société. Elle veut protester contre « le sacrifice imposé par la morale ou le sentiment ». Aucune représentation n'accompagne encore cette protestation ; à l'origine de l'œuvre il n'y a qu'un sentiment qui s'oppose à d'autres sentiments.

Préexistant à l'idée génératrice, on trouve parfois le désir de protester contre des idées ou des sentiments reçus, et ce désir s'accompagne d'un état affectif qui peut aller jusqu'à l'indignation et la révolte.

(1) KOSTYLEFF, *Le mécanisme cérébral de la pensée*, p. 269-283.

Le raisonnement ne tarde pas à entrer en jeu. Pour combattre la thèse de Tolstoï, il faut trouver un cas où un acte, louable au point de vue moral, soit condamnable au point de vue social. A ce moment, l'invention est à la fois déterminée et indéterminée ou plutôt, ce qui est déterminé, ce sont les conditions auxquelles l'invention doit répondre, indéterminée la construction imaginaire qui répondra à ces conditions.

Comment apparaît-elle ? M. Kostyleff ne nous renseigne pas exactement sur ce point ; d'ailleurs elle remonte si haut que M^{me} Tinayre ne se souvenait peut-être pas exactement des circonstances où elle s'est présentée à elle. Est-ce un souvenir, une observation recueillie personnellement, un fait transformé, déformé ou une pure imagination ? Nous ne le savons pas et cela n'a qu'un intérêt médiocre. Toujours est-il qu'en réponse au problème que s'est posé l'écrivain surgit l'idée génératrice du roman : une jeune fille épouse par compassion un tuberculeux et ce beau geste (beau moralement parlant) a des conséquences sociales désastreuses, puisqu'il entraîne la déchéance de la race.

L'idée est examinée, acceptée et l'auteur la développe d'abord en deux ébauches, *le Viatique* et *l'Aumône amoureuse*, puis dans sa forme définitive *l'Ombre de l'Amour*. Je ne m'arrête pas aux transformations que subit le thème primitif, aux inventions secondaires qui l'amplifient ou le renforcent, je veux seulement mettre en lumière le fait suivant. En acceptant son invention M^{me} Tinayre a pris une décision exactement contraire à celle que prenait M. de Curel. En effet, M^{me} Tinayre ne connaissait pas plus le milieu des tuberculeux que M. de Curel ne connaissait le milieu des aliénés. Elle eût pu, comme lui, rejeter cette suggestion et chercher une autre solution au problème dont elle avait fixé les données. Mais soit que la solution lui paraisse excellente, soit qu'elle n'en trouve pas d'autre, soit qu'elle préfère ne pas en chercher, soit qu'il lui plaise d'entreprendre cette enquête, elle obéit à l'invention, elle exécute ce qu'elle lui commande.

« L'auteur, écrit M. Kostyleff, a songé à visiter un sanatorium et s'est occupé à choisir un pays de montagne. La Suisse paraissant trop banale, elle songe à l'Auvergne et, sur le conseil de quelqu'un, part pour un petit pays appelé Arde-sur-Coux. Mais le sanatorium qu'on y construisait n'a pas été achevé.

Elle le trouve abandonné, tombant déjà en ruines. Du reste le décor du pays ne lui plaît pas. Elle décide de rentrer par le Limousin, mais s'étant arrêtée la veille de Noël à Gimel, elle y trouve d'une manière inattendue tout ce qu'il faut pour situer son roman. » Voilà un bel exemple de soumission à l'invention. Cette docilité, cette acceptation des conditions qu'elle lui impose, cet exil volontaire dans un coin perdu de l'Auvergne ont quelque chose d'héroïque. Bien des écrivains sans doute eussent préféré ou renoncé à leur idée, ou la transformer, ou la traiter sans document.

En acceptant une invention qui se présente à lui, l'auteur s'engage parfois à la servir. Elle devient alors le point de départ d'une série de démarches qui donnent lieu à des inventions nouvelles.

Car M^{me} Tinayre est récompensée de sa docilité. A Gimel elle trouve non seulement ce qu'elle y cherchait, un cadre à son roman, mais encore ce qu'elle n'attendait pas. Plusieurs personnages du roman, la plupart des descriptions, et de nombreux épisodes sont en effet la copie d'habitants, de paysages, d'événements notés par M^{me} Tinayre à Gimel. Remarquons à ce propos qu'une méthode qui s'appuierait sur des documents mêmes authentiques, s'exposerait à commettre une erreur assez étrange.

Je suppose, en effet, que l'on découvre ceci : à une date donnée M^{me} Tinayre s'est arrêtée à Gimel ; à la suite de son séjour dans ce village, elle a écrit *l'Ombre de l'Amour*. Or les types et les lieux décrits dans le roman sont incontestablement des types et des paysages de Gimel. N'est-on pas en droit de conclure que c'est Gimel qui a inspiré à M^{me} Tinayre son roman, qu'elle l'a conçu et écrit parce qu'elle a séjourné à Gimel ? Rien ne semblerait plus logique qu'un tel raisonnement, plus difficilement contestable. En fait, on en rencontre souvent d'analogues dans l'histoire littéraire. Or, grâce aux déclarations de M^{me} Tinayre, nous savons que la vérité est exactement le contraire. Ce n'est point parce qu'elle a séjourné à Gimel que M^{me} Tinayre a écrit son roman, elle a séjourné à Gimel parce qu'elle voulait écrire son roman. Là encore, l'intention domine les faits et les explique.

*
* *

Qu'il s'agisse de déclarations spontanées dignes de foi, de déclarations spontanées sujettes à examen, ou de déclarations provoquées, dans les trois cas la tâche du critique est rendue singulièrement facile : l'écrivain raconte quelle a été la genèse de son œuvre, le critique n'a guère qu'à enregistrer ou à contrôler.

Bien que les confidences des écrivains ne soient pas rares, il est clair que le nombre des œuvres sur lesquelles nous avons des déclarations précises est petit en comparaison des œuvres dont l'auteur ne nous a pas conté l'histoire. On peut espérer que la méthode employée par Binet, le Dr Toulouse, Kostyleff et quelques autres s'étendra et qu'on n'attendra point la disparition des écrivains pour discuter sur ce qu'ils ont voulu faire. Les critiques qui, parlant d'auteurs vivants, les traitent comme les auteurs morts il y a plusieurs siècles et recherchent les sources ou les intentions de leur œuvre sans les consulter, non seulement s'exposent à des erreurs plaisantes, mais, à supposer qu'ils rencontrent juste, ils jouent la difficulté. Il n'est pas sans doute chimérique de penser qu'on constituera un jour les archives des œuvres littéraires. Là, chaque œuvre importante aurait son dossier, là seraient rassemblées les déclarations des écrivains, les opinions des contemporains, les notes de travail, les manuscrits qui la concernent. L'histoire littéraire s'en trouverait bien et les problèmes qu'elle essaie de résoudre auraient chance de recevoir des solutions exactes. Il est vrai qu'en perdant son côté conjectural, elle perdrait une partie de son attrait et de son charme.

Pour le passé, nous devons nous contenter des documents que nous possédons. Or je suppose que les déclarations de l'auteur font défaut. Cela ne veut pas dire nécessairement que toute indication manque. L'écrivain n'a pas dit expressément : « Voici quelle a été l'idée première de mon œuvre, voici comment elle s'est organisée, voici par quels états elle a passé », mais il a laissé des documents qui permettent de reconstituer l'histoire de son œuvre. Pratiquement, ces indications émanent de trois sortes de documents : *la correspondance, les notes de travail, les canevas des rédactions successives.*

L'histoire littéraire, avec ses méthodes rigoureuses, tire un grand parti de ces divers éléments et il n'est nullement question de refaire avec d'autres procédés ce qu'elle fait excellemment avec les siens. Je veux seulement marquer comment on peut utiliser les indications contenues dans ces documents pour résoudre l'unique problème qui nous occupe.

Il y aurait un livre à écrire sur la genèse de chacun des romans de Flaubert. Une fois ces livres écrits, on pourrait tenter de déterminer quelles furent les lois de son imagination et ses procédés de création littéraire. E. Besch (1) a pris sur ce point des conclusions qui ne sont guère que de séduisantes hypothèses. Il montre en particulier le romancier procédant pour composer, pour inventer et pour écrire, par intuition, sympathie, suggestion, au lieu d'utiliser la logique et la rhétorique. On peut l'admettre, mais on soutiendrait la thèse opposée avec vraisemblance. D'ailleurs pourquoi poser *a priori* que Flaubert a inventé et composé toujours d'après les mêmes procédés ? La question ne saurait être tranchée qu'une fois faite la monographie de chaque ouvrage et nous n'en sommes pas encore là. Aussi l'attitude de M. F. A. Blossom qui ne s'attache qu'à une seule question : la composition de *Salammbô* (2), paraît-elle plus sage.

M. Blossom, pour résoudre ce problème, s'est servi presque uniquement de la correspondance de Flaubert : il s'en dégage des indications qui éclairent le problème de l'idée génératrice, mais ne le résolvent point, car Flaubert, qui parle abondamment de l'exécution de son œuvre, est silencieux sur sa genèse.

M. Blossom, avant de rien faire, s'est occupé de dater le plus exactement possible les lettres de Flaubert qui concernent *Salammbô*. Bien que ce travail n'occupe que deux courts chapitres, ils ont demandé plus de peine à M. Blossom que le troisième où est exposé l'histoire de l'œuvre laborieuse qui coûta à Flaubert cinq ans de travail. Il va sans dire que lorsque le tra-

(1) E. Besch, *L'imagination et l'intuition de G. Flaubert*. *Revue philosophique*, 1916, t. I, p. 563-593.

(2) F. A. Blossom, *La composition de Salammbô d'après la correspondance de G. Flaubert*, 1857-1862.

vail de datation est mal fait ou n'a pas été fait, le critique qui veut retracer la genèse d'une œuvre devra commencer par lui.

Supposons, comme dans ce cas, le problème résolu. Que nous apprend la correspondance de Flaubert sur l'idée génératrice de *Salammbô* ?

Tout à l'origine, on trouve simplement la volonté de travailler. Flaubert a fini *Madame Bovary*, il faut faire autre chose. Voilà, je pense, une intention aussi indéterminée que possible, mais elle ne tarde pas à se préciser. Flaubert, en effet, par une oscillation régulière passe du moderne à l'ancien et de l'ancien au moderne. *Madame Bovary* étant un roman moderne, Flaubert incline donc à écrire un roman ancien. Notez que cette oscillation ne tient nullement à une volonté arrêtée de faire deux parts dans son œuvre et de dérouler harmonieusement un diptyque. Flaubert finit par se déprendre d'œuvres auxquelles il a travaillé plusieurs années. Il en est excédé et il éprouve le besoin de s'évader de « l'ignoble réalité » où il a trop longtemps vécu. Voilà pourquoi, aussitôt *Madame Bovary* terminé, il se remet à *la Tentation de Saint Antoine*. Il en sera presque toujours de même. En 1860, lorsqu'il achève le septième chapitre de *Salammbô*, il écrit à ses amis, à Feydeau notamment, qu'il est de plus en plus découragé, qu'il a envie de disséquer, de suivre un cours de maladies mentales pour écrire un roman sur la manière dont on devient fou. Plus tard, incapable de poursuivre plus longtemps *Bouvard et Pécuchet*, lassé de la compagnie de ses personnages, il les abandonne pour achever *la Tentation de Saint Antoine*.

En 1857, Flaubert ne semble pas s'être tenu longtemps au projet de travailler à *la Tentation*. Il hésitait d'ailleurs entre ce projet et *la Légende de Saint Julien l'Hospitalier*. Vers le mois de mars 1857, le directeur de *la Presse* lui demande un roman pour son journal et Flaubert promet une étude antique. Il serait intéressant d'avoir la lettre du directeur et la réponse de Flaubert. Elles montreraient si le directeur de *la Presse* sollicitait Flaubert d'écrire un roman ancien ou si Flaubert avait déjà à cette date l'idée de *Salammbô*, mais ces lettres n'ont pas été recueillies. Si l'on en croit Flaubert, il semble d'ailleurs que tout était indéterminé : la demande et la réponse. Il écrira en effet à M^{me} Maurice Schlesinger le 15 janvier 1859 :

« Après la publication de mon roman *Madame Bovary*, je me

suis remis à une grande œuvre de jeunesse intitulée *la Tentation de Saint Antoine*. Après six mois de travail, il a fallu me résigner à la mettre dans le carton. Le livre m'eût fait avoir, par le temps qui court, des désagréments infinis. Sollicité par le journal *la Presse*, je lui ai promis une étude antique et avant d'en savoir le premier mot, au bout de huit jours, on me talonnait déjà en me demandant : « Est-ce fini (1) ? »

Dès les premières semaines de mars, Flaubert commence à se documenter, il fréquente les bibliothèques, il demande des livres, il prend des notes. En juillet, il aura lu et dépouillé quatre-vingt-dix-huit ouvrages. C'est donc que dès les premières semaines de mars Flaubert sait où il va, qu'il a choisi pour cadre de son roman la civilisation carthaginoise et qu'il a arrêté les grandes lignes du récit.

Ainsi, avant la lettre du directeur de *la Presse* et en dehors de l'intention qu'a Flaubert de composer un roman ancien, l'idée de *Salammô* n'existe pas ; aussitôt après elle semble née. Il y a là évidemment une lacune importante. On aimerait savoir comment l'idée de reconstituer par approximation les mœurs et l'histoire de Carthage est venue à Flaubert. Il faut se contenter des hypothèses qu'examine M. Blossom. Le critique fait remarquer que Flaubert a toujours eu un goût marqué pour l'histoire ancienne, qu'à cette époque Bouilhet a publié *Melænis*, qu'Alfred Maury, le bibliothécaire de l'Institut, ami de Flaubert, va faire paraître l'*Histoire des religions de la Grèce antique*, et que le *Roman de la momie* est en train de paraître ; que dès son premier voyage en Orient, Flaubert avait eu l'idée d'une *Anubis*, « la femme qui veut se faire aimer par un Dieu » ; que d'après Arsène Houssaye, ce serait Théophile Gautier qui aurait indiqué à Flaubert le sujet de *Salammô*, et M. Blossom conclut que si ces influences ont agi, elles n'ont pas été décisives et que le plus vraisemblable est que le romancier, cherchant un sujet de roman ancien, a songé à l'épisode des mercenaires qui se trouve dans l'*Histoire romaine* de Michelet. C'est vraisemblable, mais ce n'est pas certain et l'histoire de la pensée de Flaubert entre les derniers jours de février et les premiers jours de mars 1857 reste encore à déterminer.

La correspondance a permis toutefois de situer exactement

(1) *Correspondance*, Ed. CHARPENTIER, t. III p. 145.

la lacune et de la circonscrire, car si elle nous fait bien connaître les moments qui ont précédé l'apparition de l'idée, elle nous renseigne aussi sur ceux qui l'ont suivie. Or, on s'aperçoit, grâce à elle, que l'idée, pour s'être fixée sur Carthage, n'est pas absolument arrêtée. Comme il arrive souvent dans la genèse des romans historiques, l'auteur va du cadre aux personnages. Longtemps, — jusqu'après le voyage en Tunisie de 1858 — le roman s'appellera *Carthage* et non *Salammbô*. En 1857, Flaubert se bourre d'érudition et ne songe qu'à se faire une opinion exacte de la topographie de la ville et des mœurs carthaginoises. Les personnages déjà esquissés demeurent flous et ne vivent pas. Flaubert s'en inquiète. Il enrage de ne pouvoir s'exalter et il « désirerait être réellement émotionné par la passion de ses héros, ne fût-ce que trois secondes (1) ».

Cette émotion qu'il cherche et ne trouve pas lui viendra beaucoup plus tard, au retour du voyage en Tunisie. En mai 1858, il écrit à Feydeau : « Je t'apprendrai que *Carthage* est complètement à faire ou à refaire. Je démolis tout. C'était absurde, impossible, faux. Je crois que je vais arriver au ton juste. Je commence à comprendre mes personnages et à m'y intéresser (2). » Il semble, en effet, qu'à partir de ce moment le côté psychologique l'emporte sur le côté archéologique. Après avoir composé tout un chapitre explicatif sur Carthage, la ville, les mœurs, qui devait prendre place entre le premier et le deuxième chapitre, Flaubert le jette au feu. Le titre est modifié. Il ne s'agit plus de *Carthage*, mais de *Salammbô*. Le roman prend son orientation définitive.

Sans poursuivre plus longtemps l'histoire de cette genèse, dont on trouvera dans le livre de M. Blossom tous les éléments, je remarque qu'en dépit d'une lacune importante la correspondance a de quoi éclairer le problème de psychologie et d'histoire qui nous occupe. Elle nous montre nettement Flaubert partant de l'intention de « faire quelque chose », décidant d'écrire un roman ancien par dégoût momentané du roman moderne, s'arrêtant à l'idée de reconstituer la civilisation carthaginoise, se gorgeant d'érudition, puis pris d'inquiétude s'efforçant de créer des personnages qui soient vivants et

(1) (2) *Correspondance*, Ed. CHARPENTIER, t. III, p. 104, p. 133.

développant le côté psychologique au détriment du côté historique...

On notera aussi que cette genèse ne ressemble pas plus à la genèse de *l'Envers d'une Sainte* qu'à la genèse de *l'Ombre de l'Amour* ou de la *Physiologie du mariage*. On n'y rencontre ni émotion préalable, ni tendance revendicatrice, ni tableau évocateur, ni cristallisation autour d'un mot ou d'une phrase. C'est une construction volontaire qui couronne assez tardivement l'émotion.

En lisant cette correspondance on est également frappé d'un fait : Flaubert, lorsqu'il parle de son livre, change souvent de ton. Suivant qu'il s'adresse à tel ou tel correspondant, il est ironique ou grave. Tantôt il se moque de lui-même et de ses personnages, tantôt il est mélancolique et dolent. Il s'agit là d'une loi psychologique dont la critique doit tenir compte ; généralement l'expéditeur prend le ton du destinataire, et l'on commettrait une erreur si l'on déduisait des lettres qu'écrit Flaubert à Feydeau, aux Goncourt ou à Bouilhet que l'auteur est complètement détaché de ses personnages, qu'il ne s'émeut jamais de ses propres inventions et que tout est un jeu dont il s'amuse. Il est probable qu'il adopte seulement en leur écrivant le ton de blague habituel aux gens de lettres lorsqu'ils parlent entre eux de leurs ouvrages.

Aussi il écrira bien aux Goncourt : « Non, mes bichons, ça ne va pas. Il me semble que *Salammô* est embêtante à crever. Il y a un abus évident de tourlourous antiques : toujours des batailles, toujours des gens furieux. On aspire à des berceaux de verdure et à du laitage (1) » ; et à Feydeau : « Je vais commencer après demain le dernier mouvement de mon avant-dernier chapitre : *La grillade de moutards*, ce qui va bien me demander encore trois semaines (2) », mais s'adressant à une femme, M^{me} Roger des Genettes, le voilà triste, timide et plaintif :

« Comme je m'ennuie, comme je suis las ! les feuilles tombent ; j'entends le glas d'une cloche, le vent est doux et énervant. J'ai des envies de m'en aller au bout du monde, c'est-à-dire vers vous et de reposer ma pauvre tête endolorie sur votre cœur et d'y mourir. Avez-vous jamais réfléchi à la

(1) (2) *Correspondance*, Ed. CHARPENTIER, t. III, p. 206, p. 215.

tristesse de mon existence et à toute la volonté qu'il me faut pour vivre ? Je passe mes jours absolument seul, sans plus de compagnie qu'au fond de l'Afrique centrale. Le soir enfin, après m'être bien battu les flancs, j'arrive à écrire quelques lignes qui me semblent détestables le lendemain. Il y a des gens plus gais décidément. Je suis écrasé par les difficultés de mon livre. Ai-je vieilli, suis-je usé ? je le crois. Il y a de cela au fond. Et puis ce que je fais n'est pas commode, je suis devenu timide. Depuis sept semaines, j'ai écrit cent quinze pages et encore ne valent-elles pas grand'chose (1). »

Où est la vérité ? Flaubert est-il plus sincère quand il raille ou lorsqu'il se plaint ? Je n'en déciderais pas. Il se peut que Flaubert force ses sentiments dans l'un et l'autre cas ; il serait ironique pour ne point paraître dupe et dolent pour se rendre sympathique.

Les renseignements qu'on tire des notes de travail sont moins sujets à caution. Ici l'auteur n'a pas de personnage à jouer. Il écrit au jour le jour et pour lui-même les idées qui lui viennent, il n'a donc aucune raison de les déformer. Lorsque les notes sont abondantes et que — problème souvent difficile — on est parvenu à les dater, elles constituent un document excellent pour la recherche de l'idée génératrice. Je prendrai pour exemple la genèse de *Laurette ou le Grand cachet rouge*, premier épisode de *Grandeur et Servitude militaire*.

M. Baldensperger a publié à la suite de l'édition qu'il a donnée du livre de Vigny (2) des notes, inédites jusque-là, qui complètent le *Journal d'un poète*.

Si, après avoir lu *Laurette*, quelqu'un se demandait comment Vigny a inventé sa nouvelle, il inclinerait, semble-t-il, vers la solution la plus simple : rechercher le plan de *Laurette* et, suivant l'importance des personnages, tenir les uns pour primitifs et les autres pour secondaires. Dans cette hypothèse il donnera sans doute la première place à l'héroïne du drame, à Laurette.

(1) *Correspondance*, Ed. CHARPENTIER, t. III, p. 195.

(2) VIGNY, *Grandeur et Servitude militaire*. Publié par Baldensperger (Cornard, 1914).

La tragique aventure de l'amoureuse qui assiste à l'exécution de son amant apparaîtrait comme le centre de la nouvelle. Vigny aurait alors cherché à la rendre aussi pathétique que possible. Dans cette vue il aurait inventé la traversée, l'ordre surgissant à l'improviste, en pleine mer, de la lettre aux grands cachets rouges et interrompant brutalement les amours charmantes de deux jeunes amoureux. Puis, voulant créer une atmosphère d'émotion, il se serait reporté à ses souvenirs militaires, aux jours de retraite dans les Flandres, imaginé un prologue, la rencontre du vieux capitaine et du jeune officier et la voiture bâchée où sommeille la pauvre fille. Bref la succession des inventions semblerait logiquement celle-ci : Laurette, son amoureux, la traversée, le vieux capitaine.

Or, grâce au *Journal de Vigny*, nous apprenons que la succession des inventions n'est nullement celle-ci. Bien plus, le personnage de Laurette autour duquel la nouvelle semble graviter, n'est pas un personnage primitif : c'est une invention secondaire. Vigny voit d'abord dans la nouvelle un drame de la discipline militaire. Le héros, c'est le capitaine. En 1824, avant même que Vigny ait songé à écrire *Servitude et Grandeur*, il note en effet ce projet.

Passage de Mer.

— Un beau vaisseau partit de Brest un jour. Le capitaine fit connaissance avec un passager, homme d'esprit. Il lui dit : Je n'ai jamais vu d'homme qui me fût si cher. Arrivé à la hauteur de Taïti, sur la ligne, le passager lui dit : Qu'avez-vous donc là ? Une lettre que j'ai ordre de n'ouvrir qu'ici pour l'exécuter. Il dit aux matelots d'armer leurs fusils et pâlit : Feu, et il le fait fusiller (1).

Il s'agit bien d'un projet littéraire et non d'une anecdote que Vigny aurait lue ou entendue et qu'il transcrirait pour ne pas en perdre le souvenir. Le fait réel qui est à l'origine de l'histoire est déjà littérairement transformé et revêtu de son affabulation définitive. En 1847, Vigny écrira, en effet, à M^{me} Louis La-chaud :

« Vous aimez Laurette parce que vous auriez parlé comme

(1) VIGNY, *Journal d'un poète*, p. 29. Ed. Ratisbonne.

elle à votre mari déporté à Cayenne. Ces ordres cachetés se donnent encore aux marins. Leur mystère n'est-il pas sombre et terrible comme l'épée de Damoclès ? La discipline pèse comme la fatalité. Mon cousin M. de Bougainville me raconta véritablement ce trait d'un marin qui eut le malheur d'obéir à un ordre du Comité de salut public, de fusiller des prisonniers de guerre. Il faut que vous sachiez, Louise, que toutes les fois que, dans ce livre de *Grandeur et Servitude militaire*, il y a je, c'est la vérité. J'étais à Vincennes lors de ce pauvre adjudant. Je vis aussi sur la route de Belgique une charrette conduite par un vieux chef de bataillon. Je chevauchais en chantant Joconde. Pour le capitaine Renaud, c'est un combat que j'ai voulu livrer à l'esprit de doute qui nous saisit aisément en France (1). »

L'histoire que racontait M. de Bougainville à son jeune cousin (Vigny pouvait avoir tout au plus quatorze ans lorsqu'il l'entendit) était authentique. Dans la nuit du 25 messidor an II, le lieutenant Charbonnier, commandant la frégate française la *Boudeuse*, s'était emparé d'un brick anglais équipé de onze hommes. Obéissant aux ordres qu'il avait reçus il avait fait fusiller les prisonniers et couler le navire (2).

Cette fusillade que réprouvait M. de Bougainville avait frappé l'esprit de Vigny. Il s'en souvient en 1824 et déforme l'anecdote. Comment la déforme-t-il ? Les prisonniers étrangers se sont mués en un seul passager ; le capitaine lie connaissance avec le passager et devient son ami. Enfin l'ordre tombe brusquement en pleine mer d'une lettre cachetée. Ces inventions rendent plus dramatique l'histoire vraie, mais elles n'en modifient pas le sens, car ce qui a ému Vigny adolescent est encore ce qui l'émeut en 1824 : le conflit entre le devoir militaire et le sentiment personnel dans une âme de soldat, l'abnégation de l'homme devant la discipline. Ainsi pour Vigny l'anecdote n'est qu'un intérêt secondaire : l'idée qui s'en dégage lui semble beaucoup plus pathétique que le tableau même, que la fusillade. Il est probable qu'un autre enfant, entendant M. de Bougainville, eût été surtout sensible à l'histoire guerrière, à la capture du brick, au vaisseau qu'on envoie par le fond, aux

(1) VIGNY, *éd. cit.* Note de M. Baldensperger, p. 264.

(2) *Id.*, *ibid.*, p. 264.

prisonniers qu'on amène à bord, à l'exécution qui s'accomplit en pleine mer. On peut conjecturer que le jeune Vigny, mis en éveil peut-être par une réflexion de l'amiral, a ressenti au contraire l'impression la plus vive à la pensée de l'officier de marine faisant fusiller des innocents contre lesquels il n'avait nulle haine.

On comprend mieux alors le caractère du personnage de Laurette. Loin d'être le centre du drame il n'est qu'épisodique. Que vient faire, en effet, une histoire d'amour dans un drame de la discipline ? Uniquement rehausser la brutalité de l'ordre militaire et l'abnégation du capitaine. D'ailleurs, il n'est pas facile de discerner à quel moment cette invention a été adoptée par Vigny. Le *Journal d'un poète* permet seulement d'affirmer qu'en 1824 elle n'existe pas. Cela est d'autant plus remarquable que tous les thèmes sont trouvés — le dialogue du capitaine et du passager — l'arrivée sur la ligne — et la lettre — cette lettre qui n'a pas encore de cachets rouges.

En 1830, après les journées de juillet, Vigny qui a vu des officiers de la garde royale pris entre leurs propres inclinations et l'honneur militaire, acculés à la mort, songe à écrire le roman de *la Vie et la Mort d'un soldat*. C'est l'idée première de *Servitude et Grandeur*. Il ne passera à l'exécution qu'après avoir publié *Stello*, et, à coup sûr, l'ordonnance de *Stello* : trois histoires qui illustrent une idée, n'est pas étrangère à l'ordonnance de *Servitude et Grandeur*, composé de trois nouvelles groupées autour d'une même thèse. On sait que *Laurette ou le Cachet rouge* fut publié dans le numéro de la *Revue des Deux Mondes* du 1^{er} mars 1833. Or, M. Baldensperger date de 1832 un plan assez détaillé de *Servitude et Grandeur*. D'après ce plan rien n'indique encore que le personnage de Laurette soit inventé et il y a présomption pour qu'il ne le soit pas. Vigny expose le sommaire des seize premiers chapitres et il continue :

« Chapitre XVII. — Que le martyre est d'autant plus grand qu'il force le soldat à être bourreau.

Chapitre XVIII. — Qu'il me soit permis de raconter à ce propos l'histoire qui me fut contée quand j'étais au service.

Chapitres XIX, XX, XXX, LX, etc. *Le Cachet rouge*.

Chapitre LXI. L'histoire du capitaine de *la Boudeuse* qui fut forcé par l'ordre du Comité de Salut public d'exécuter les prisonniers anglais. »

Ainsi Vigny paraît vouloir dédoubler l'histoire du capitaine de la *Boudeuse*, en donner la version romanesque qu'il a imaginée vers 1824, puis raconter le fait réel, mais son premier récit, qui doit être le plus étendu, s'intitule *le Cachet rouge* et non *Laurette*. Comment donc Vigny a-t-il inventé le personnage de Laurette ? Sans résoudre le problème, on peut, grâce aux indications de Vigny, faire quelques conjectures.

On aperçoit, en effet, d'après ce plan qu'en 1832 Vigny songe à la manière dont il introduira la nouvelle dans son livre. Il compte écrire un chapitre — le chapitre XVIII — qui sera un prologue. Dans ce prologue il se mettra en scène : c'est à lui, jeune officier, qu'on racontera l'histoire du *Cachet rouge*.

Voilà donc Vigny orienté vers les premières années de son service militaire et cherchant dans ses souvenirs un cadre digne de la nouvelle. La lettre à M^{me} Lachaud montre assez que l'image d'un vieux chef de bataillon conduisant une charrette sur les routes de Belgique était restée nette dans la mémoire de Vigny. Le détail de la charrette n'est pas inventé. Car dès 1835, envoyant à un de ses camarades de régiment, le capitaine de La Coudrée, un exemplaire de *Servitude et Grandeur*, Vigny écrit :

« Les anciens officiers avec lesquels j'ai servi neuf ans dans la garde et surtout les vieux capitaines m'ont révélé le sens, la nature, la beauté sévère et véritable des armées modernes et tout ce qui peut rester de pur au milieu d'elles ; je n'ai rien oublié de leurs récits et je crois que dans les trois romans qui composent ce volume que je vous envoie, il n'y a pas un trait qui n'ait eu un modèle vivant. Dites-moi, mon vieil ami, si dans le commandant du premier épisode (*Laurette*), vous ne retrouvez pas la démarche de quelque brave de notre ancien 55^e de ligne ? Autrefois, j'avais vu, en effet, sur la route de Béthune que je fis comme je l'ai dit, un autre officier marchant avec une charrette pareille. Tout est roman et invention dans ces trois histoires, mais j'imagine d'après des vérités observées et recueillies ou devinées peut-être assez juste (1). »

(1) ALFRED DE VIGNY, *Lettres inédites à Edouard Demat et au capitaine de La Coudrée*, publiées par Louis de Bordès de Fortage (Bordeaux, 1913), p. 41.

Le prologue se dessine ; la route de Béthune, Vigny rencontre un vieil officier conduisant une petite charrette, la conversation s'engage, l'officier raconte le drame dont il fut à la fois la victime et le héros.

C'est à ce moment de l'invention qu'a dû surgir le personnage de *Laurette*, et j'incline à croire que l'image de la charrette a favorisé cette invention. Remarquez, en effet, combien Vigny insiste sur ce détail, insignifiant en apparence. Que le chef de bataillon conduisît ou non une charrette, l'histoire du *Cachet rouge* eût été la même, non peut-être l'histoire de *Laurette*. Car j'imagine que cette charrette était semblable à celle que Vigny décrit dans la nouvelle : une charrette bâchée comme il en existe dans les trains régimentaires. En se rappelant cette image Vigny n'a-t-il pas songé que cette maison ambulante pouvait enfermer un mystère, qu'il y avait au fond de la voiture une femme, témoin du drame que racontait le capitaine, et que cette femme était la fiancée du passager qu'il avait jadis fait fusiller ?

Il ne s'agit point là d'une certitude, mais l'analyse des notes de Vigny conduit, je crois, à cette hypothèse. En tout cas, elle permet de reconstituer chronologiquement les étapes de l'invention, la genèse de la nouvelle. On constate ainsi la persistance de l'idée résistant à l'apparition d'un personnage qui la refoule, mais ne l'étouffe pas. C'est une idée qui a créé et organisé la nouvelle et si cette idée a eu une telle force d'expansion, elle le doit à l'émotion qui n'a cessé de l'accompagner. Nous avons avec *Laurette* le type d'une œuvre créée autour d'une idée émouvante, ou, si l'on veut, d'une émotion intellectuelle.

Il n'existe qu'une nuance entre les notes de travail et les diverses rédactions d'une œuvre littéraire et l'on pourrait comprendre dans une même catégorie ces deux sortes de documents. Je les distingue pourtant en ceci que notes de travail et rédactions successives éclairent deux moments différents de la genèse. Les notes, plus brèves, mais réparties sur une période plus étendue, nous font assister aux progrès mêmes de l'idée génératrice, les rédactions nous en montrent plutôt les premiers développements.

Qu'on puisse tirer parti des ébauches et des diverses rédac-

tions d'une œuvre littéraire au point de vue psycho-historique, M. Henri Debraye le prouve par un article intitulé : *La méthode de composition de Stendhal. A propos d'une ébauche de roman inédit : Une position sociale* (1).

Stendhal a publié en 1830 *le Rouge et le Noir*. Louis-Philippe l'a nommé consul à Trieste, et Metternich lui a refusé l'*exequatur*. En manière de compensation on l'envoie à Civita-Vecchia où il s'ennuie et s'ennuiera jusqu'à ses derniers jours. Il songe à se distraire en s'écrivant et, un jour d'avril 1832, se promenant sur la digue de Civita-Vecchia, il décide que « *Roisard* est mieux à faire que les autres romans, parce que plus neuf dans les caractères ». Il ne se mettra d'ailleurs au travail que le 19 septembre 1832 et écrira à peu près régulièrement jusqu'au 7 octobre. Puis il s'absentera du 7 au 20 octobre, ajoutera quelques notes et corrections les 27-28 octobre 1832, le 12 décembre 1832 et le 14 avril 1833. Le 25 juin 1833, relisant son manuscrit il le condamnera définitivement avec cette réflexion mélancolique : « Il (son esprit) invente en septembre, en janvier il a oublié et peut peindre les détails comme s'il volait l'histoire à quelque vieux bouquin. »

De cette chronologie il résulte que, dès le mois d'avril 1832, Stendhal avait sinon inventé du moins aperçu le sujet de son roman. Le nom de *Roisard* était trouvé et à ce nom se rattachaient certainement quelques-unes des inventions qu'il développera du 19 septembre au 7 octobre 1832. Lesquelles ?

C'est précisément l'ébauche qui permet de le deviner.

Elle commence, en effet, par le portrait de deux personnages du roman, la duchesse de Vaussay, femme de l'ambassadeur de France à Rome, et *Roisard*, secrétaire d'ambassade. La duchesse de Vaussay est un être passionné qui a du *devoir* la plus haute idée, mais qui s'est laissé prendre quatre fois par d'habiles manœuvriers. Chaque fois les remords ont suivi et, depuis deux ans, elle se félicite de vivre sans amant. Quant à *Roisard*, de caractère changeant, tour à tour tendre et ironique, spirituel et brillant quand l'émotion l'anime, silencieux et terne quand elle lui fait défaut, ruiné par la chute de Napoléon et se résignant à passer dix ans à Rome pour achever sa

(1) *Mercur de France*, 16 décembre 1913.

vie à Paris ou ailleurs, c'est sans aucun doute Stendhal lui-même.

Si l'on n'avait lu aucun roman de Stendhal, on supposerait que Roisard va être amoureux de la duchesse de Vaussay. Il suffit qu'on en ait lu deux pour être sûr que Roisard voudra conquérir la belle dévote et que ce seront les épisodes de ce duel qui constitueront le roman.

Un duel amoureux compliqué de mensonge et de dévotion, dans lequel un des antagonistes est Stendhal idéalisé et l'autre probablement une des grandes dames qu'il a courtisées, voilà l'idée première du roman. On ne peut parler ni d'illumination, ni d'émotion, ni de logique. Ce mode d'invention est particulier. *Stendhal invente comme il se souvient*. Mémoire et invention sont liées l'une à l'autre.

Cela est si vrai que ses inventions apparaissent de la même façon que ses souvenirs. La *Vie d'Henry Brûlard* nous montre le mécanisme de cette mémoire singulière qui a des visions extrêmement précises et des lacunes étonnantes. C'est ainsi que Stendhal se rappelle presque toujours la situation respective des personnages, qu'il peut indiquer l'endroit où ils étaient dans une chambre, un jour donné, quarante ans après l'événement : il revoit le costume, la coiffure des gens qui l'entouraient, il se souvient exactement de l'impression que fit sur lui telle ou telle conversation, mais il ne peut se représenter la physionomie de ses parents. « Je ne me souviens pas de la physionomie de mes parents, écrit-il, par exemple de mon excellent grand-père que j'ai regardé si souvent et avec toute l'affection dont un enfant ambitieux est capable (1). » On connaît d'autre part, la célèbre comparaison qu'il fait entre ses souvenirs et « une fresque dont de grands morceaux sont tombés (2) ».

C'est ainsi, par fragments, sous la forme de personnages très vivants, mais dont les rapports sont encore mal déterminés, que son roman apparaît d'abord à Stendhal. A côté des images de la duchesse de Vaussay et de Roisard surgit bientôt celle du cardinal Della Gheraderca, le prélat de trente-sept ans,

(1) *Vie d'Henry Brûlard*, Ed. CHAMPION, t. I, p. 168.

(2) *Id.*, *ibid.*, p. 155.

ambitieux au point d'en être malade et qui ne redoute qu'une chose : c'est qu'on puisse le supposer amoureux de la duchesse. Et Stendhal, avec sa pénétration ordinaire, se souvenant et inventant à la fois, trace un remarquable portrait du jeune cardinal auquel il prête toute l'astuce, la dissimulation et le machiavélisme qu'il a vu ou cru voir dans la haute société ecclésiastique.

Ajoutez le désir qu'a Stendhal d'utiliser ses observations sur le monde diplomatique et vous aurez l'essentiel du roman.

L'idée génératrice a donc ici pour caractère d'être une évocation de trois personnages dans un milieu donné.

Quant à l'intrigue, elle n'a qu'une importance secondaire. Elle ne suscite pas les personnages, elle en découle — ou plus exactement, ses trois personnages campés, Stendhal se demande quelle intrigue peut exister entre eux. Il se le demande, mais il ne s'en inquiète guère. Ce qui l'intéresse, c'est la tête et non les gestes de ses héros. Il esquissera seulement un plan assez vague qui aurait été probablement remanié.

« La duchesse a bien une espèce de duel avec Roisard, comme Tom-Jones avec Sophie ; les personnages voisins entrent dans ce duel :

» 1^o Ou en donnant des conseils ou séduisant les deux principaux personnages ;

» 2^o Ou en leur répondant lorsque ces personnages leur demandent à louer une voiture ou tout autre service.

» Par exemple, le procès Sommaglia a lieu alors à Rome. Le duc charge de cette affaire Roisard, le cardinal trouve dans celui-ci un zèle, un amour de justice, une surdité à tous les avis qui lui font voir qu'il faut l'éloigner de Rome. Voilà un courant d'eau, voilà une force que je puis employer comme je voudrai. Par exemple, le cardinal persuade à la duchesse que pour son salut elle doit faire destituer Roisard. Ensuite elle quitte tout, laisse les enchantements de la société et va à Paris vivre avec cent mille livres de rente. Et Roisard est constamment chez elle, c'est-à-dire qu'elle vit avec lui sans rien perdre de sa situation (1). »

On sent la volonté qu'a Stendhal de donner un emploi à ses

(1) DEBRAYE, *article cité*, p. 713.

personnages, il les place dans les postes qu'il a créés pour eux. Stendhal se rend fort bien compte de son procédé et le justifie de la sorte :

« J'imité le procédé de M. Bériot que j'ai vu l'autre jour chez M. Horace Vernet. Je travaille à la tête en laissant la draperie des bras pour un autre moment. Cherchons la tête avant tout, car, suivant ce qui viendra pour la tête, la draperie peut changer (1). »

Jusqu'à présent, l'esprit critique n'est pas intervenu : l'imagination et la mémoire ont posé des personnages. Entre ces personnages Stendhal a cherché quelle intrigue était possible et ébauché son roman. Mais lorsqu'un mois après il relit cette ébauche, son attitude n'est plus la même, il réfléchit, il critique, et cette critique est le point de départ d'inventions secondaires qui eussent vraisemblablement modifié l'allure et le ton du roman.

Dans une note du 2 octobre, il écrit par exemple :

« Ce roman sera donc encore, comme *le Rouge*, un duel entre deux personnages ? Non, quand l'histoire du duel sera finie, faire le peuple du tableau. Primo, absolument, pour délasser du sérieux, un *personnage comique*. »

Et le 28 octobre :

« On dissèque trop à La Bruyère le caractère de Roisard. Le lecteur finira par prendre de l'humeur contre Roisard qui ne lui donne et ne sent aucune émotion. »

En résumé, on distingue trois mouvements dans cette genèse : une période où le roman se présente sous la forme de trois personnages ; une période où, sollicitant l'invention, sollicité par elle, le romancier invente l'intrigue ; une période enfin où, examinant ses inventions, il accueille les unes, repousse les autres et en substitue de nouvelles à celles qu'il a éliminées.

De cette étude on pourrait tirer deux observations :

Certains écrivains inventent comme ils se souviennent. Leur imagination procède comme leur mémoire : elle a les mêmes qualités et le même mouvement.

L'idée génératrice consiste parfois dans l'apparition de personnages, mi-imaginaires, mi-réels, qui s'imposent à l'écrivain.

(1) DEBRAYE, article cité, p. 715.

L'intrigue est alors contingente et subordonnée à l'existence de ces personnages.

Reste une dernière série de documents : les manuscrits. On n'en doit attendre que bien peu de renseignements sur l'idée génératrice. Si l'étude d'un manuscrit, de ses corrections, de ses variantes, est précieuse à qui veut suivre la pensée d'un écrivain lorsqu'il invente le style, elle n'est que d'un faible secours à qui recherche comment s'est formée l'idée première et comment l'œuvre s'est organisée.

Pourtant, lorsqu'il s'agit d'œuvres très brèves, de poèmes en particulier, il n'est pas impossible que la topographie du manuscrit décèle la pensée qui fut à leur origine. Ainsi on peut apercevoir l'ordre dans lequel les vers ont été conçus et écrits, ordre très différent de l'ordre définitif. Des vers, des fragments de vers, des mots sont posés comme des pierres d'attente sur lesquelles viendront s'appuyer d'autres vers. Souvent le graphisme révèle qu'il y a eu d'abord une armature composée de deux ou trois vers, parfois d'un seul et qu'autour de cette armature s'est constitué le poème. L'importance qui, dans l'esprit de l'auteur, s'attache à tel ou tel vers, se manifeste en certains cas à la grandeur des caractères. Les vers ou les mots importants se détachent nettement dans le manuscrit et on peut conjecturer avec vraisemblance que l'œuvre gravite autour d'eux.

Mais l'appréciation est fort délicate, et il ne faut pas vouloir déduire trop de choses. Pour citer un exemple, voici ce que concluait M. Aristide Marie de l'examen d'un manuscrit de Gérard de Nerval. Il s'agit d'une pièce de vers très courte, écrite sur un feuillet libre, non datée. Le manuscrit fait partie de la collection Spoelberch de Lovenjoul. Gérard a écrit :

Quand un vent parfumé nous apporte en sa plainte
Quelques sons affaiblis d'une ancienne complainte,
O les feux du couchant, vermeil, capricieux,
Montent comme un chemin splendide vers les cieux :
Il semble que Dieu dise à mon âme souffrante :
Quitte le monde impie, la foule indifférente,
Suis d'un pas assuré cette route qui luit,
Et viens à moi, mon fils — et n'attends pas la nuit.

Sur le manuscrit le dernier vers est caractéristique. Tracé avec une force croissante, beaucoup plus haut et plus appuyé que les vers précédents, il semble bien être le vers essentiel du poème. Il est probable que l'idée génératrice s'est présentée à Gérard sous la forme de ce vers et que, tracé le dernier, il a été inventé le premier. Mais M. Aristide Marie, qui a bien vu la signification psychologique de ce graphisme, lui attribue une valeur qu'il n'a jamais eue. Il suppose, en effet, que ces vers ont été composés par Gérard de Nerval vers la fin de 1854, quelques jours ou quelques semaines avant qu'il se suicidât, dans cette période d'anxiété et de désespoir qu'on peut nommer l'agonie. Le dernier vers serait un appel pathétique venu de l'au-delà ou plutôt l'expression du désir fruste qui obsède le poète.

« Le même prélude mortuaire, écrit M. Aristide Marie, ne résonne-t-il pas encore dans ce fragment d'une poésie inédite, dont le dernier vers tracé en plus gros caractères accentue si résolument la signification (1) ? »

Il faut écarter cette hypothèse, car dans la livraison de *La Sylphide* du 15 octobre 1842, on trouve imprimés ces mêmes vers, précédés d'ailleurs de quinze autres. Ils sont signés Gérard de Nerval et s'intitulent *Rêverie de Charles VI* (fragment). Ce n'est donc pas tout à fait un prélude mortuaire. Et pourtant l'instinct littéraire de M. Aristide Marie ne s'est pas trompé. Car en 1842 Gérard est encore dans l'état de dépression qui a suivi son premier internement chez le Dr Blanche, et le titre *Rêverie de Charles VI* est une allusion transparente à la folie du poète. Le poème est donc bien, dès 1842, l'expression de la mélancolie morbide qui réapparaîtra, plus violente, douze ans après et emportera Gérard.

Nous voici arrivés au moment difficile qui avait été signalé au début de ce chapitre. Non seulement les déclarations des écrivains sur la genèse de leurs œuvres manquent, mais toute indication fait défaut. L'auteur ne nous renseigne ni directement, ni indirectement sur l'histoire de sa pensée. Sa corres-

(1) ARISTIDE MARIE, *Gérard de Nerval*, p. 332.

pondance est muette, il n'a laissé aucune note de travail, ses manuscrits sont perdus. L'œuvre nous est donnée nue, non point détachée du monde extérieur, mais dépourvue de tout commentaire ; pourtant il faut retrouver les étapes de son développement.

C'est ici que nous aimerions connaître les lois, s'il en existe, de l'invention et de l'enchaînement des inventions. Plus la psychologie nous apporterait d'observations, de conclusions, moins nous aurions de peine à nous orienter.

Si nous étions sûrs, par exemple, que l'invention n'est qu'un réflexe cérébral, nous chercherions obstinément quelle image antérieure elle revêt dans l'œuvre étudiée ; si, au contraire, nous avions la certitude que l'imagination est liée à la vie affective, ce sont les tendances, les sentiments et les désirs de l'auteur que nous nous attacherions à étudier.

Même si nous savions exactement en quoi consiste l'invention, quelle est l'attitude de l'esprit au moment où il invente, il nous serait plus facile de la retrouver. Mais ces problèmes sont encore obscurs et les solutions contestées. Il est donc prudent de ne considérer la psychologie de l'invention que comme une suite d'hypothèses et de suggestions. D'ailleurs la critique littéraire doit délibérément négliger un certain nombre de questions qui ne l'intéressent pas. C'est aux savants et aux philosophes à déterminer, s'il est possible, le processus psychophysiologique qui *aboutit* à l'invention ; la critique littéraire, elle, saisit l'invention au moment où l'auteur en prend conscience.

Du coup, voilà un des problèmes les plus discutés de l'invention dont la critique se désintéresse. Elle ne s'embarrassera ni de physiologie, ni de métaphysique. L'invention tient-elle à des lois physiologiques précises ; naît-elle plus volontiers dans un organisme dégénéré, ou au contraire est-elle le signe d'une organisation physique supérieure ? La critique littéraire doit suivre le débat, mais ne pas prendre parti. On sait que Lombroso, Moreau (de Tours), Max Nordau ont soutenu la thèse de la dégénérescence. Il est intéressant de connaître que, plus récemment, le Dr Voivenel dans *Littérature et Folie*, les Drs Rémond et Voivenel dans *le Génie Littéraire*, ont soutenu la thèse opposée. Pour eux le génie n'est pas une dégénérescence, mais une progénérescence de la faculté du langage, progénérescence en

harmonie avec le développement des centres du langage articulé et de l'olfaction. La thèse est curieuse, mais appuyée sur des localisations contestables, étant donné que la théorie même de la localisation est contestée.

Les hypothèses psychologiques sur le processus de l'invention touchent de plus près la critique littéraire, mais là encore elle peut éviter de se prononcer.

Pour M. Paulhan (1), qu'elle soit littéraire, artistique, scientifique ou industrielle, toute création intellectuelle réside en l'éclosion d'une idée synthétique formée par la combinaison nouvelle d'éléments existant au moins en partie dans l'esprit. L'invention est une systématisation nouvelle d'éléments psychiques.

Pour M. Souriau (2), l'imagination n'est pas à proprement parler créatrice, son pouvoir se réduit à combiner d'une manière nouvelle les matériaux que lui fournit l'expérience sensible, et cette combinaison nouvelle s'opère à la suite d'une rencontre fortuite. Le principe de l'invention est le hasard.

Pour Th. Ribot, l'inspiration est le résultat d'un travail souterrain, déclenché par un besoin, un désir, ou une tendance idéale. L'invention consiste dans la coopération des deux facteurs, émotionnel et intellectuel. « En somme, l'inspiration est le résultat d'un travail souterrain qui existe chez tous les hommes, à un très haut degré chez quelques-uns. La nature de ce travail étant inconnue, on ne peut rien conclure sur la nature dernière de l'inspiration. Par contre, on peut d'une manière positive fixer la valeur de ce phénomène dans l'invention, d'autant plus qu'on est porté à la surfaire. Il faut bien remarquer, en effet, que l'inspiration n'est pas une cause, mais plutôt un effet, plus exactement un moment, une crise, un état aigu : c'est un indice. Elle marque ou bien la fin d'une élaboration inconsciente qui a pu être très courte ou très longue, ou bien le commencement d'une élaboration qui serait très longue ou très courte (ceci se rencontre surtout dans le cas de création suggérée par le hasard). D'une part, elle n'est jamais un commencement absolu, d'autre part elle ne livre jamais une œuvre achevée : l'histoire des inventions le prouve abondam-

(1) PAULHAN, *La psychologie de l'invention* (1901).

(2) P. SOURIAU, *Théorie de l'invention* (1881).

ment. Bien plus, on peut se passer d'elle ; beaucoup de créations à incubations très longues paraissent exemptes de crises proprement dites ; telle l'attraction de Newton, la *Cène* et la *Joconde* de Léonard de Vinci. Enfin beaucoup se sont sentis réellement inspirés sans produire rien qui vaille (1). »

« La coopération de ces deux facteurs (émotionnel et intellectuel) est indispensable. Sans l'un rien ne commence, sans l'autre rien n'aboutit et, bien que je soutienne que c'est dans les besoins qu'il faut rechercher la cause première de toutes les inventions, il est clair que l'élément moteur ne suffit pas. Si les besoins sont forts, énergiques, ils peuvent déterminer une création de mots ou avorter, si le facteur intellectuel est insuffisant. Beaucoup désirent trouver et ne trouvent rien. Un besoin aussi banal que la faim ou la soif suggère à l'un quelque moyen de le satisfaire ; un autre reste totalement dépourvu (2). »

Pour Beaunis, l'invention s'élabore dans l'inconscient pour apparaître brusquement à la conscience. L'inconscient est le grand réservoir des forces inventives. « L'idée-mère est une éclosion comme spontanée sur laquelle l'introspection la plus minutieuse ne nous apprend rien ; elle surgit des profondeurs de l'inconscient et c'est sur elle que je travaille avec mon activité mentale consciente et volontaire (3) ». Et Beaunis donnait le conseil célèbre : Laissez travailler l'inconscient ; il ne se fatigue jamais.

Pour Henri Poincaré, qui, partant de l'invention mathématique, en vient peu à peu à construire une théorie de l'invention, l'inconscient prépare seulement l'invention, il ne l'élabore pas. C'est l'intelligence consciente qui mettrait en mouvement les éléments des combinaisons futures, l'inconscient ferait une discrimination entre les rencontres hasardeuses qui s'opèrent dans ce tourbillon d'atomes de pensée et ne présenterait à la conscience que les combinaisons intéressantes, c'est-à-dire celles qui, directement ou indirectement, affecteraient le plus profondément notre sensibilité.

Pour M. Kostyleff enfin, l'invention n'est qu'une décharge

(1) T. RIBOT, *L'imagination créatrice*, p. 49.

(2) *Ibid.*, *ibid.*, p. 3.

(3) BEAUNIS, *Comment fonctionne mon cerveau. Revue philosophique*, 1909, t. I, p. 39.

verbo-motrice de réflexes cérébraux, due soit à l'émotion, soit au plaisir du jeu : « La faculté d'emmagasiner les réflexes et de les décharger, non seulement sous la poussée de l'émotion et de la sensualité, mais encore « pour le plaisir », comme jouent les enfants, voilà ce qui explique la diversité des tempéraments poétiques (1). »

Ces théories sont évidemment fondées sur une interprétation différente des faits observés. Il faut donc dissocier ce qui est interprétation et ce qui est observation, et Alfred Binet, qui s'intéressait vivement à l'invention littéraire, s'est attaché à distinguer dans chacune de ces théories ce qui relève de l'observation et ce qui n'est qu'hypothèse.

D'ailleurs, l'interprétation des faits se ramène presque fatalement soit « à une vérité si générale et si imprécise qu'elle peut rendre compte de tout », soit à « des hypothèses si hautement artificielles qu'elles sont plutôt des mythes que des hypothèses ». Le premier grief, Alfred Binet le faisait à la théorie de la systématisation de M. Paulhan, le second à celle d'H. Poincaré. Bornons-nous donc, avec Binet, à constater les caractères apparents de l'invention littéraire sans préjuger son mécanisme.

De ces caractères apparents il en est peu qui soient constants et puissent orienter la critique littéraire dans sa recherche de l'idée génératrice.

En rapprochant les observations des auteurs que j'ai cités et en tenant compte aussi des analyses particulières qui ont été présentées dans le chapitre (car le moyen le plus efficace de connaître la nature d'une idée génératrice est encore d'en écrire l'histoire), on pourrait toutefois noter les caractères suivants :

L'idée génératrice apparaît brusquement.

Que le mot *brusquement* ne fasse pas illusion. Dire que l'idée génératrice apparaît brusquement n'est pas affirmer que rien ne l'a préparée. Au contraire ; si, en certains cas, l'apparition de l'idée est aussi inattendue qu'imprévisible, dans beaucoup d'autres elle est attendue, désirée ; il y a eu incubation de longue durée ou volonté de la voir surgir. Mais dans tous les

(1) KOSTYLEFF, *Le mécanisme cérébral de la pensée.*

cas, il semble que le moment décisif de l'invention soit une illumination brève, où l'inventeur aperçoit ce qu'il n'avait pas aperçu auparavant.

Qu'aperçoit-il ? La plupart des observations répondent : « Un rapport nouveau entre deux idées » ; mais le mot idée est si fuyant qu'il faut éviter d'en user. Eliminons-le. Il reste que l'invention est donnée généralement comme une combinaison, un accrochage, un accouplement. Tous ces mots, qui ne sont que des métaphores, traduisent un sentiment si profond qu'on les trouve constamment employés. Certains auteurs, développant l'image, poursuivent la comparaison entre l'invention et la procréation sans qu'il faille voir dans ce parallèle autre chose qu'une idée poétique. Sans poésie et sans métaphore le caractère de *couple* que possède l'idée génératrice paraît constant. On compléterait donc la première observation par celle-ci :

L'idée génératrice apparaît brusquement sous la forme d'un couple.

Mais de quoi est formé ce couple ? Il y entre au moins une représentation, si l'on entend représentation au sens large, c'est-à-dire une image visuelle, auditive, ou verbale. On ne concevrait guère qu'une idée littéraire pût exister sans une représentation, mais il ne paraît pas qu'une ou plusieurs représentations suffisent pour qu'existe l'idée génératrice. Il faut encore qu'elles soient intéressantes, c'est-à-dire qu'elle s'entourent d'une sorte de halo affectif qui les distingue, aux yeux de l'inventeur, de toutes les représentations qui passent dans sa mémoire et dans son imagination. Cet intérêt, ce côté affectif de l'invention est l'élément que certains écrivains ont dénoncé comme le fait capital et primordial de l'invention — l'émotion.

Si l'expérience ne leur donne pas toujours raison quant à la place de l'émotion considérée comme origine de l'invention, elle montre cependant que, sans émotion, l'idée serait une idée morte, c'est-à-dire incapable d'extension et de progrès. On peut donc dire sans affirmer autre chose qu'un fait évident :

L'idée génératrice apparaît brusquement sous la forme d'un couple dans lequel entrent une (ou plusieurs) représentation et une émotion.

Il faut s'entendre sur le mot émotion. Il désigne quelquefois

un mouvement violent, une tendance passionnée. Ce n'est pas dans ce sens qu'il doit être pris. Certes, les écrivains sont souvent émus, au sens ordinaire du mot, lorsqu'ils inventent leurs idées, mais il en est d'impassibles auxquels on ne saurait pourtant dénier, sans injustice, le caractère d'inventeurs littéraires.

Chez ceux-ci l'émotion, plus délicate, ne s'accompagne pas de réactions vives, elle se concentre sur les représentations mêmes, sans s'étendre à l'organisme. Semblables aux cérébraux antérieurs qui ne peuvent aimer qu'idéalement, ils sont émus cérébralement.

Mais ce n'est pas sur une question de terminologie que porte le débat principal. Autour de l'émotion s'élève une discussion qui ne vise pas seulement le problème psychologique de l'invention. Plusieurs psychologues et nombre d'écrivains inclinent à considérer l'émotion comme créant la représentation. L'image ne serait que la cristallisation d'une tendance indéterminée.

Cette théorie explique fort bien un certain nombre d'inventions qui ont été, nous l'avons vu, préparées par un état affectif spécial, mais elle ne peut rendre compte d'inventions comme celles de *Salammbô* ou de *l'Envers d'une Sainte*.

Pourquoi ne pas admettre, provisoirement, ce que montrent les faits : que l'émotion est tantôt antérieure et tantôt postérieure à la représentation ? N'est-ce pas ce qui se produit normalement en dehors de toute invention ? Une émotion vive tend à se manifester, soit par la mimique, soit par la parole ; un spectacle découvert par hasard suscite une émotion inattendue. Ainsi l'idée génératrice débute soit par une émotion, soit par une image, mais elle n'est constituée que lorsque l'image est accompagnée d'une émotion qui l'anime. Une définition complète de l'idée génératrice serait donc à peu près celle-ci :

L'idée génératrice apparaît brusquement sous la forme d'un couple dans lequel entrent une (ou plusieurs) représentation et une émotion, l'émotion précédant ou suivant la représentation.

Une telle définition dont le caractère est purement descriptif n'a aucun intérêt pour la psychologie, mais la critique littéraire pourrait peut-être l'utiliser.

S'il est vrai, en effet, que l'idée génératrice se compose essentiellement d'une représentation et d'une émotion, on

voit comment le problème va se circonscire. Les représentations, les images nous sont données, elles forment le contenu de l'œuvre littéraire, et l'embarras pour le critique est de distinguer dans cette série de représentations celles qui ont eu une puissance créatrice.

La hiérarchie des représentations, telle qu'elle ressort du plan de l'œuvre, ne nous renseigne pas sur ce point : c'est un ordre artificiel, un ordre qui s'ajoute à l'organisation de l'œuvre et qui ne révèle pas dans quel ordre chronologique s'est déroulée l'invention.

Bien plus, toutes les représentations s'enchaînent les unes aux autres, il n'en est pas une qu'on ne puisse prendre pour origine et dont on ne puisse montrer le rapport logique avec les autres. Il s'ensuit que, vu de l'extérieur, l'ouvrage paraît construit indifféremment autour de telle ou telle représentation. Statiquement elles ont toutes la même valeur, et comme un naturaliste est capable, dit-on, de reconstituer un squelette en partant d'un os isolé, le critique est capable de reconstituer l'œuvre en partant d'un détail quelconque, je veux dire de montrer comment on peut remonter progressivement de ce détail à l'ensemble de l'œuvre.

Il n'en va pas de même si, parmi ces représentations, il en existe une qui a été créatrice parce qu'elle fut émouvante. Si l'on arrivait à déterminer quelle sorte d'émotion animait l'écrivain quand il inventait son œuvre, on serait conduit à chercher dans la série des représentations celle qui est en harmonie avec cette émotion. La solution ne serait plus indéterminée.

Bref, lorsqu'aucune déclaration, aucune indication ne renseigne la critique sur l'idée génératrice, la méthode à suivre semble celle-ci : concentrer tous ses efforts sur le problème suivant — rechercher les dispositions affectives de l'auteur au moment où il a conçu son œuvre. C'est encore un problème d'histoire qui se pose, mais l'histoire a ceci de particulier d'être non pas l'histoire des idées, mais l'histoire des sentiments.

Jusqu'à présent nous avons supposé que l'œuvre littéraire était réellement une invention, que l'écrivain avait véritablement découvert une idée, que cette idée s'était organisée, développée soit spontanément, soit méthodiquement, mais il va sans dire que tel n'est pas toujours le cas.

On peut discuter indéfiniment sur le caractère original des œuvres littéraires ; on peut soutenir avec vraisemblance qu'il n'en est aucune qui soit une véritable invention. Mais lorsqu'on envisage le problème du point de vue psychologique, il est juste de distinguer deux attitudes : « l'auteur a conscience d'inventer une œuvre originale » ; « l'auteur a conscience de copier ou d'imiter un modèle ». Que, dans le premier cas, il y ait des réminiscences inconscientes, ce n'est pas douteux, mais sauf certains états pathologiques ou morbides, lorsque l'auteur n'a plus conscience d'imiter, on peut parler d'œuvre originale, d'une invention, quelle que soit d'ailleurs la valeur de l'invention.

Il est commode d'adopter la division de M. Paschal qui répartit les œuvres littéraires en trois catégories : artificielles, systématisées et spontanées.

Pour les œuvres artificielles, c'est-à-dire celles qui sont calquées sur des œuvres précédentes, le problème de l'idée génératrice ne se pose pas. Elles appartiennent entièrement à l'histoire littéraire qui s'applique à découvrir l'original de la copie, mais ces œuvres sont extrêmement rares. Ce sont, à rigoureusement parler, des faux, car dès qu'il s'ajoute une invention personnelle, l'œuvre change de caractère. Elle n'est plus artificielle, elle est systématique.

Cette catégorie englobe un grand nombre d'ouvrages. Les œuvres qui sont nées d'un désir d'imiter, celles qui sont inspirées par une mode littéraire, celles qui ne sont que les répliques avec variantes d'un ouvrage que le public s'obstine à demander à l'auteur, sont des œuvres systématisées. Ici l'idée génératrice est caractérisée par la présence d'une représentation nouvelle et l'affaiblissement de l'émotion. Ces œuvres appartiennent en majeure partie à l'histoire littéraire. Cependant, même si l'émotion est affaiblie, elle existe. On ne la dit plus faible que parce qu'elle reproduit une émotion antérieure, mais en réalité elle peut avoir été très vive. Imitation n'implique pas absence d'émotion, au contraire : « Il faut comprendre, écrivait Hennequin, que le fait même de l'imitation, le fait intime, grâce auquel un écrivain s'enrôle sous une telle bannière plutôt que sous telle autre, lorsqu'il parvient à se servir avec quelque succès et quelque originalité de l'esthétique qu'il a choisie, a une cause profonde, et se ramène comme tous ses actes à sa constitution

intellectuelle, à ses aptitudes, à ses tendances. Il y a donc entre l'artiste imitateur et son maître une similitude générale d'organisation intellectuelle (1). »

Par suite, rechercher dans une œuvre systématisée l'idée génératrice n'est pas chimérique. On rencontrera bien l'émotion et l'image qu'on cherchait ; on risquera seulement d'attribuer au disciple ce qui appartient au maître.

La méthode psycho-historique reprend ses droits lorsqu'il s'agit d'œuvres originales, c'est-à-dire, pour les définir négativement, d'œuvres où il n'entre ni copié, ni imitation conscientes. Bien entendu, la frontière entre les œuvres spontanées et les œuvres systématisées est aussi indécise qu'entre les œuvres artificielles et les œuvres systématisées.

Nous voici donc à la recherche de l'idée génératrice, plus particulièrement de l'émotion, qui est une de ses composantes. Une première série de documents pourra être utilisée par la critique : *les renseignements biographiques*.

Depuis Sainte-Beuve, la biographie des écrivains est une des bases de la critique. Il n'y a donc là aucune innovation. Mais cette fois le problème est extrêmement précis. Quelles étaient les tendances affectives de l'écrivain au moment où il a conçu son œuvre ? Quel rapport y a-t-il entre ces tendances et le contenu de l'œuvre ? Ce sont là deux questions qui doivent hanter le critique et l'empêcher de s'abandonner au plaisir de faire de l'histoire pour l'histoire.

Les renseignements biographiques serviront d'abord à délimiter l'époque de l'invention. On a vu, pour *Salammbô*, que la correspondance de Flaubert permettait de fixer à quelques semaines près la date où celui-ci conçut l'idée d'écrire *Carthage*. La recherche était relativement facile, l'invention précédant de peu l'exécution ; elle ne sera pas toujours aussi aisée et le critique devra parfois remonter très haut dans le passé.

J'imagine le problème résolu. On est parvenu à circonscrire l'époque de l'invention et les renseignements biographiques concernant cette période sont abondants. On s'attache alors à reconstituer l'état affectif dans lequel se trouvait l'auteur à cette époque.

(1) E. HENNEQUIN, *La critique scientifique*, p. 81.

Il n'est pas sans intérêt, si l'on veut connaître l'idée génératrice du *Premier Discours* de J.-J. Rousseau, de noter que quelques mois avant de prendre part au concours de l'Académie de Dijon et de soutenir la thèse que le rétablissement des arts et des sciences a corrompu les mœurs, Jean-Jacques écrivait le 17 janvier 1749 à Mme de Warens :

« Un travail extraordinaire qui m'est survenu et une très mauvaise santé m'ont empêché, ma très bonne maman, de remplir mon devoir envers vous depuis un mois. Je me suis chargé de quelques articles pour le grand *Dictionnaire des arts et des sciences*, qu'on va mettre sous presse. La besogne croît sous ma main et il faut la rendre au jour donné ; de façon que, surchargé de ce travail sans préjudice de mes occupations ordinaires, je suis contraint de prendre mon temps sur les heures de mon sommeil. Je suis sur les dents ; mais j'ai promis, il faut tenir parole ; d'ailleurs je tiens au cul et aux chausses des gens qui m'ont fait mal ; la bile me donne des forces et même de l'esprit et de la science.

» La colère me suffit et vaut un Apollon.

» Je bouquine, j'apprends le grec. Chacun a ses armes ; au lieu de faire des chansons à mes ennemis, je leur fais des articles de dictionnaire ; l'un vaudra bien l'autre et durera plus longtemps (1). »

Que dans le *Premier Discours* il y eut l'écho de rancunes personnelles, l'accent du revendicateur mécontent des autres et content de lui-même, on s'en doutait. La lettre de Rousseau en administre la preuve.

La connaissance de la *pathologie mentale* ne sera pas inutile à l'interprétation des documents biographiques. Il est certain que beaucoup d'écrivains furent des émotifs et des impulsifs, des psychopathes constitutionnels : leur vie affective en fut plus riche, mais leur vie intellectuelle plus troublée. Si l'on ignore la transformation que peuvent apporter dans le mécanisme des idées, et même dans la logique, des états pathologiques, tels que la psychose maniaque, dépressive, la mélancolie ou la constitution paranoïaque, on s'exposera à commettre des erreurs évidentes. Un des plus communes est de tenir

(1) J.-J. ROUSSEAU, *Œuvres complètes*, Hachette, t. X, p. 59.

pour une autobiographie un récit où un auteur, écrivant dans un moment de dépression ou de mélancolie légères, raconte des souvenirs d'enfance ou de jeunesse. En réalité l'état présent colore tout le passé et les souvenirs sont transformés par la tristesse actuelle.

Ainsi M. L. Proal a esquissé le tableau des anomalies mentales de J.-J. Rousseau, sous le titre *Les lacunes intellectuelles et morales de J.-J. Rousseau* (1).

Cette étude, venant après plusieurs articles purement médicaux, est d'autant plus intéressante pour le critique littéraire que M. Proal ne se contente pas de recenser les symptômes pathologiques : hyperémotivité, idées hypocondriaques, psychopathie urinaire, instabilité mentale, timidité malade, aboulie (tableau auquel il faudrait ajouter, je pense, constitution paranoïaque, délires d'interprétation et de persécution), mais qu'il montre aussi le rapport qui existe entre ces symptômes et les manifestations philosophiques ou littéraires de Rousseau.

L'instabilité mentale, le passage alternatif de l'euphorie à la mélancolie expliquent en particulier le ton si différent que donne Rousseau à des œuvres souvent voisines, les unes des autres. M. Proal fait allusion à une page assez peu connue où Rousseau s'analyse lui-même. Elle se trouve dans *le Persifleur*.

« Quand Boileau a dit de l'homme en général qu'il changeait du blanc au noir, il a croqué en deux mots mon portrait en qualité d'individu. Il l'eût rendu plus précis s'il eût ajouté toutes les autres couleurs avec les nuances intermédiaires. Rien n'est si dissemblable à moi que moi-même ; c'est pourquoi il serait inutile de me définir autrement que par cette variété singulière ; elle est telle dans mon esprit qu'elle influe de temps à autre jusque sur mes sentiments. Quelquefois je suis un dur et féroce misanthrope ; en d'autres moments j'entre en extase au milieu des charmes de la société et des délices de l'amour. Tantôt je suis austère et dévot ; et pour le bien de mon âme je fais tous mes efforts pour rendre durables ces saintes dispositions, mais je deviens bientôt un franc libertin. En un mot, un Protée, un caméléon, une femme sont des êtres moins changeants que moi ; ce qui doit dès l'abord ôter aux curieux toute espérance

(1) *Revue philosophique*, 1915, t. II, p. 118-159.

de me reconnaître quelque jour à mon caractère, car ils me trouvent toujours sous quelque forme particulière, qui ne sera la mienne que pendant ce moment-là. Et ils ne peuvent pas même espérer de me reconnaître en ces changements ; car, comme ils n'ont point de période fixée, ils se feront quelquefois d'un moment à l'autre et d'autres fois je demeurerai des mois entiers dans le même état. C'est cette irrégularité qui fait le fond de ma constitution (1). »

On soupçonne l'intérêt qu'il y aurait à déterminer dans quelle phase chacune des œuvres a été inventée et à suivre « l'influence de l'esprit sur les sentiments » au cours de l'exécution. Il paraît peu douteux que la pathologie mentale expliquerait en grande partie les contradictions et l'illogisme de Rousseau.

Sans autres exemples, on peut dire que la recherche des tendances affectives au moment de l'invention peut être guidée par la pathologie. Celle-ci donne aux documents recueillis une valeur et un intérêt spéciaux et, même quand elle n'intervient pas directement, elle montre à la critique en quel sens on doit orienter une enquête sur la vie affective.

Si les renseignements biographiques font défaut, la critique littéraire devra tenter d'atteindre l'idée génératrice par une autre voie.

Lorsque les *méthodes de travail* ou les *habitudes de pensée* d'un écrivain sont connues on peut supposer que l'écrivain ne s'est départi ni de ces méthodes, ni de ces habitudes pour composer l'œuvre sur laquelle manquent les renseignements.

Il y aurait à constituer un dossier spécial sur chaque écrivain considéré comme auteur. Chez certains, les tendances et les habitudes littéraires se manifestent si régulièrement qu'on est en droit de les tenir pour constantes.

Vigny, par exemple. Le *Journal du Poète* révèle que dans l'invention de Vigny l'idée abstraite, l'idée philosophique est presque toujours primitive. C'est elle qui suscite les inventions et les ordonne. Même quand l'idée abstraite a été provoquée par un fait ou une image, elle les dépasse considérablement.

(1) J. J. ROUSSEAU, *Œuvres complètes*, Hachette t. XII, p. 296-297.

L'émotion s'accroche moins à l'événement, si pathétique soit-il, qu'à l'idée, plus dramatique au regard de Vigny que la réalité même. Ce procédé d'invention apparaît dans la note suivante :

« Pour la Consultation du Dr Noir :

» Poser l'idée philosophique en haut. Idée à laquelle l'histoire vient apporter ses épreuves et les déposer à ses pieds (1). »

Encore ne faudrait-il pas faire de cette observation une loi, car Vigny déclare lui-même que quelques-uns de ses ouvrages n'ont pas été inventés de cette manière. M. de Barante, lors d'une visite académique, critiquait *Chatterton* devant Vigny :

« M. DE BARANTE : Je ne sais si vous n'avez pas eu plus de succès dans les ouvrages où vous teniez moins à montrer la thèse.

» A. DE VIGNY : Je les crois moins importants comme fond et moins difficiles comme forme. Dans *Stello*, *Servitude et Grandeur militaire*, l'idée est l'héroïne.

» L'idée abstraite est ajoutée au drame, et c'est une difficulté de plus (2). »

Il y aurait bien d'autres observations à recueillir ; la rapidité avec laquelle s'organise l'idée génératrice ; son élaboration en partie souterraine, sa puissance une fois qu'elle est formée ; l'élan irrésistible qui pousse Vigny à la réaliser ; l'enthousiasme qui le prend lorsqu'il écrit ; « le bonheur de l'inspiration, délire qui surpasse de beaucoup le délire physique correspondant qui nous enivre dans les bras d'une femme (3) » ; la précision de sa mémoire visuelle qui reproduit les images aussi vives et aussi colorées que lorsqu'elles lui apparurent, la logique de son invention qui n'admet ni deux dénouements, ni deux versions, mais se déroule comme une ligne droite ; et à ce tableau s'ajouteraient maintes additions, corrections, tirées du *Journal*, de la *Correspondance* et de la biographie.

Stendhal n'offrirait pas un sujet de monographie moins riche et moins curieux. La correspondance, le journal intime, la vie d'Henry Brûlard permettraient de constituer un dossier de l'imagination de Stendhal, très complet, je ne dis pas très cohé-

(1) VIGNY. *Journal d'un poète*, Ed. Ratisbonne 1841, p. 153.

(2) *Id.*, *ibid.*, p. 193.

(3) *Id.*, *ibid.*, p. 44.

rent. A travers les contradictions qui abondent, on trouverait certaines habitudes de pensée qui varient peu, parce qu'elles se révèlent à l'insu de Stendhal et qu'il ne prend soin ni de les analyser, ni de les interpréter. On noterait la rapidité extrême avec laquelle apparaissent les idées, rapidité telle qu'elle ne lui permet pas d'écrire bien « physiquement » ; le caprice avec lequel les souvenirs émergent, images qui surgissent sporadiquement et ne se relient que par progression ; cette anomalie de la mémoire visuelle qui a déjà été signalée et qui lui représente les gestes et la position des personnages sans lui permettre de voir leur physionomie ; le souvenir très net qu'il a des impressions ressenties et l'impossibilité où il se trouve de les dater, la fuite des idées qui se perdent s'il ne les note pas ; le plaisir qu'il éprouve à écrire, la rumination de ses inventions qu'il modifie en les regardant dans des positions d'âme différentes ; l'emprise qu'a sur lui l'idée ; la reviviscence de l'émotion et, brochant sur le tout, son dédain pour les écrivains en renom qui le pousse à écrire, à penser même, d'une manière opposée à ceux dont on veut lui imposer l'admiration.

« Mes parents me vantaient sans cesse, et à leur manière, la beauté des champs, de la verdure, des fleurs, etc., des renoncules, etc.

» Ces plates phrases m'ont donné pour les fleurs et les plates-bandes un dégoût qui dure encore. Par bonheur, la vue magnifique que je trouvai tout seul à une fenêtre du collège, voisine de la salle du latin où j'allais vivre tout seul, surmonta le profond dégoût causé par les phrases de mon père et des prêtres, ses amis.

» C'est ainsi que tant d'années après, les phrases nombreuses et prétentieuses de MM. de Chateaubriand et de Salvandy m'ont fait écrire *le Rouge et le Noir* d'un style trop haché. Grande sottise, car, dans vingt ans, qui songera au fatras hypocrite de ces messieurs ? Et moi, je mets un billet à la loterie dont le gros lot se réduit à ceci : Etre lu en 1935 (1). »

Mais Stendhal, comme Vigny sont des exceptions et la critique n'aura pas toujours la faculté de déterminer les habitudes intellectuelles de l'écrivain dont on étudie l'œuvre.

La recherche de l'idée génératrice devient de plus en plus

(1) STENDHAL, *Vie d'Henry Brûlard*, Champion, t. I, p. 242.

difficile. Ni déclarations, ni indications, ni renseignements biographiques ; pas même ces renseignements généraux qui aideraient à orienter l'enquête. Comment découvrir dans l'œuvre l'invention qui a surgi la première et qui a assemblé toutes les autres ?

Ici la psychologie contemporaine fournit à la critique littéraire une suggestion qu'elle aurait tort de négliger. Il est probable, affirme la psychologie, que dans certains cas au moins l'invention est d'abord une image motrice, un schème qui tend à se réaliser et à se fixer momentanément. Antérieurement à la représentation existerait donc une forme de mouvement qu'il serait possible de découvrir.

S'il en était ainsi, la critique littéraire, pour faire la genèse de l'invention, devrait remonter à ce schème, puis montrer comment il s'est coulé dans une invention particulière. Peut-être cette théorie ne convient-elle qu'à un petit nombre d'ouvrages, mais, en l'absence d'autres renseignements, la critique serait mal venue à dédaigner une source possible de documents. Il est donc permis de dire :

En l'absence d'autres indications, la critique devra examiner si l'idée génératrice n'est pas explicable par l'un des schèmes ordinaires de l'écrivain. »

En quoi consistent ces schèmes ? Ils sont rarement une pure image motrice. (En ce cas, d'ailleurs, ils seraient insaisissables et inexprimables.) La plupart du temps, l'écrivain en a parfaitement conscience et il est capable de les dessiner, métaphoriquement. Souvent ils se fixent en des images symboliques. Parfois ils sont refoulés dans l'inconscient, ce sont alors, suivant une expression un peu barbare, mais qu'il n'est plus possible de modifier, des *complexes*.

Schémes proprement dits, symboles, complexes seraient les trois aspects des images de mouvement qui préexistent à l'idée génératrice.

Il est sûr que bien des écrivains ont été hantés par des formes vides qu'il leur fallait remplir. Le rythme était donné, s'imposait, et les images ou les idées s'adaptaient à ce rythme impérieux. Stendhal remarque en passant : « Je suppose que M. Villemain est assiégé par des formes de phrases et que ce

qu'on appelle un poète, un Delille, un Racine, par des formes de vers.

» Corneille était agité par des formes de réplique :

« Hé bien, prends-en ta part et me laisse la mienne », d'Emilie à Cinna (1). »

La remarque semble juste. Flaubert était presque torturé par un certain rythme des phrases. Les auteurs dramatiques pensent sous la catégorie du dialogue, mais si ce rythme domine l'invention du style, il est rare qu'il suscite l'œuvre même. Pourtant il est des cas où on peut le tenir pour l'élément essentiel de l'invention. Voici par exemple une page de Léon Bloy, qui exprime admirablement non seulement la tendance du style, mais aussi la tendance de l'imagination. L'auteur explique comment le peintre Léopold comprit par le style de Marchenoir (Bloy lui-même) la puissance des mots humains : « Cette sorte d'ironie si souvent pratiquée par le pamphlétaire allait à un tel point d'exaspération et de frénésie, finissait par devenir une spirale si furieuse de sarcasmes, de contumélies, de grincements que Léopold, jusqu'alors peu frotté de littérature, eut comme une révélation de la puissance des mots humains. Il se persuada que l'art de son étrange défenseur correspondait mystérieusement au sien. La violente couleur de l'écrivain, sa barbarie cauteleuse et alambiquée, l'insistance giratoire, l'enroulement têtue de certaines images cruelles, revenant avec obstination sur elles-mêmes comme les convolvulacées, l'audace inouïe de cette forme nombreuse autant qu'une horde et si rapide, quoique pesamment armée, le tumulte sage de ce vocabulaire panaché de flammes et de cendres ainsi que le Vésuve aux derniers jours de Pompéi, balafre d'or, incrusté, crénelé, denticulé de gemmes antiques à la façon d'une châsse de martyr, mais surtout l'élargissement prodigieux qu'un pareil style conférait soudain à la moins ambitieuse des thèses, au postulat le plus infime et le plus acclimaté, tout cela parut à Léonard un miroir magique où bientôt il se déchiffra lui-même avec un hoquet d'admiration (2). »

L'image dominante est bien une image de mouvement : c'est la métaphore de la spirale qui sert de thème à toute la page, et

(1) *Vie d'Henry Brûlard*, I, 20.

(2) LÉON BLOY, *La femme pauvre*.

cette métaphore symbolise une attitude qu'il serait impossible de traduire directement.

Entre une pareille métaphore et l'image symbolique, il n'y a qu'une nuance. La nuance vaut pourtant qu'on s'y arrête. Qu'est-ce exactement qu'une image symbolique ? On ne saurait mieux répondre à cette question que M. E. Bréhier. Dans un article, *l'Origine des images symboliques* (1), M. E. Bréhier a analysé les caractères de l'image symbolique. Il a montré qu'elle n'était point une association stable entre une image et une idée définie, mais une association libre et instable entre une image fixe et les idées que cette image appréhende :

« L'image symbolique n'est autre chose que l'élément d'un processus complexe où entre à côté de l'image une idée, et dans ce processus, l'image est l'élément fixe et le concept l'élément variable. »

M. Bréhier étudiant la genèse de quelques symboles, notamment celui de l'âme ailée, en indiquait les étapes : l'image et l'idée primitivement confondues : l'âme-oiseau, l'épervier vorace des Égyptiens ; la dissociation entre l'idée d'âme et l'image d'oiseau opérée par la pensée logique, puis la réassociation volontaire entre l'idée et cette image qui devient alors symbolique, la pensée logique pressentant dans ce symbole une réalité qu'elle ne peut atteindre.

On aperçoit l'intérêt de cette observation pour la critique littéraire. Si, dans l'image symbolique, l'image est fixe et pour ainsi dire première, qu'elle n'est pas adéquate à l'idée, mais centre d'un groupement d'idées inconstantes et fugitives ; pour atteindre l'idée génératrice, le critique, en l'absence de tous autres documents, devra rechercher les grandes images symboliques qui rôdent, vigilantes, dans l'imagination d'un écrivain. Il y a des chances, en effet, pour que l'une d'elles ait happé une idée abstraite et créé ainsi l'idée génératrice.

Il est probable que la présence d'images symboliques expliquerait un grand nombre d'inventions poétiques. L'étude serait intéressante pour Victor Hugo. Parmi ces images, toutes n'ont pas la même valeur : il faudrait dégager celles qui sont symboliques. On verrait ainsi une grande image symbolique, comme l'opposition de l'ombre et de la lumière, s'associer tour

(1) BRÉHIER, *Revue philosophique*, 1913, t. I, p. 135 - 155.

à tour aux différentes idées qui ont avec elle quelque affinité. Inversement on discernerait des constellations d'idées et l'on se demanderait quel est le principe de la constellation, quelle image sert d'axe idéal à ces groupements.

Plus difficile, mais plus féconde peut-être, serait la recherche des complexes. L'existence des *complexes* et le rôle qu'ils ont dans la vie mentale ont été affirmés par Freud et ses disciples. Ils sont la base de la psycho-analyse.

La psycho-analyse est originairement et essentiellement une méthode thérapeutique qui consiste à libérer le malade d'une pensée qu'il cache ou qu'il se cache à lui-même. C'est une sorte de confession où le médecin devine ce que le confident ne lui dit pas ou ne peut pas lui dire. Mais autour de cette thérapeutique s'est constitué tout un système psychologique qui met en lumière un aspect nouveau de la vie mentale. Voici très brièvement les hypothèses qui intéressent particulièrement le critique littéraire :

D'abord — et sur ce point la psycho-analyse est en harmonie avec la psychologie contemporaine — au-dessous de la vie consciente de l'esprit, s'étend une vie beaucoup plus vaste et profonde, l'inconscient. Le caractère essentiel de cet inconscient serait d'être une activité systématisée, et déjà la psycho-analyse s'écarte des théories qui réduisent l'inconscient au subconscient et le subconscient à une activité automatique. De plus, cet inconscient, pour Freud et ses disciples, est dynamique. La grande force qui l'anime est la *libido*, c'est-à-dire le désir sexuel, le mot étant pris dans un sens très large.

Dans cet inconscient que dirige la *libido*, se forment de très bonne heure, au cours de l'enfance, tout au plus pendant l'adolescence, des complexes, c'est-à-dire des enchaînements de tendances qui ne parviennent pas jusqu'à la conscience, mais s'efforcent néanmoins d'y pénétrer. Ils y réussiraient sans doute, s'ils n'étaient réprimés par la personnalité consciente qui, soumise à la moralité, aux habitudes sociales ou esthétiques, les refoule. Ce refoulement n'est nullement un acte volontaire, mais un réflexe défensif dont nous ne sommes pas maîtres. De là l'impossibilité pour les complexes d'apparaître à la conscience en temps normal. Ils sont inhibés par la vie consciente et réfléchie. Mais que celle-ci vienne à se relâcher, que la personnalité se détende comme dans le sommeil ou cer-

tains états mentaux pathologiques, les complexes profiteront de cette moindre résistance pour affleurer à la conscience.

Sauf dans des cas très rares où le complexe se révélera positivement, — les obsessions perverses, par exemple, — il sera tenu en respect par la censure qui s'oppose à ce qu'il devienne conscient. Il s'affublera donc d'images qui le dissimulent, qui en sont la représentation symbolique, la traduction infidèle. Les rêves notamment sont des drames symboliques où les tendances affectives se manifestent allégoriquement. On les interprétera à condition de connaître les symboles dont les complexes se revêtent ordinairement et, grâce à cette interprétation, on plongera dans la vie inconsciente, on découvrira les tendances insatisfaites qui, depuis de longues années peut-être, s'agitent obscurément.

Or, entre les rêves et certaines inventions littéraires, il existe des ressemblances évidentes. Elles sont aussi des jeux de l'imagination où les images et les idées s'associent de façon beaucoup plus libre que dans l'association réfléchie. De là à considérer les inventions littéraires comme des succédanés du rêve, comme les fabulations de complexes, il n'y avait qu'un pas. La psycho-analyse l'a franchi. Etendant son système à l'imagination créatrice, elle tend à voir en elle une zone indécise où la vie consciente et inconsciente se rencontrent, se pénètrent. Elle cherche en interprétant les œuvres littéraires — mythes, légendes, romans, poèmes — à découvrir les tendances affectives de leurs auteurs, et hantée par la théorie de la *libido*, elle met le plus souvent à l'origine des inventions littéraires un désir sexuel, incestueux presque toujours, qui aurait été refoulé. Les disciples de Freud, qui n'adoptent pas toutes les théories de leur maître, ont tenté d'appliquer ce procédé d'investigation ; une revue spéciale, *Imago*, recueille leurs enquêtes et leurs conclusions. S'il en est d'extravagantes, il en est aussi de judicieuses.

Dans quelle mesure la critique littéraire peut-elle s'inspirer et même se servir de la psycho-analyse pour rechercher l'idée génératrice ? Il va sans dire qu'elle ne doit y recourir que si des documents plus sûrs font défaut. Mais lorsque la genèse de certaines œuvres demeure obscure ou inquiétante, pourquoi ne pousserait-on pas l'enquête dans la voie qu'indique la *psycho-*

analyse, ne chercherait-on pas les tendances — plus ou moins dissimulées — qui peuvent l'expliquer ?

Par exemple un roman comme *Les liaisons dangereuses*, dont on sait peu de chose, qui surgit brusquement dans la vie de Choderlos de Laclos comme un accident, n'est pas seulement une imitation des romans anglais à la mode, ou le recueil d'anecdotes galantes qu'un jeune officier entend raconter dans les diverses garnisons où il passe. C'est cela sans doute, mais c'est autre chose aussi. Je suis moins frappé par la conquête, souvent languissante, que Valmont fait de sa présidente de Tourvel que par le duel de Valmont et de M^{me} de Merteuil et surtout par l'histoire de la petite Cécile de Volanges. Il y a dans les lettres qu'est censée écrire Cécile une vérité si étonnante qu'on se demande si Laclos ne transcrit pas des lettres qu'il a vues ou reçues. Il y a aussi une complaisance d'imagination à raconter la séduction et la dépravation de la petite Cécile, qui suggère certaines hypothèses. Les psycho-analystes n'hésiteraient pas à voir, dans cet épisode des *Liaisons dangereuses*, l'image à peine transformée que prend un complexe érotique refoulé. Ils feraient sans doute de Choderlos de Laclos un pervers sexuel qui se libère de ses désirs en écrivant un roman.

Peut-être n'auraient-ils pas tout à fait tort. On est bien obligé de remarquer qu'un an après avoir publié les *Liaisons dangereuses*, en 1783, alors qu'il se trouve en garnison à la Rochelle, Laclos qui a quarante ans séduit la fille d'un trésorier des guerres, Marie-Soulange Duperré, qui a dix-huit ans. Il a d'elle un enfant et l'épouse deux ans après la naissance de ce fils, en mai 1786. L'histoire est banale, mais l'intervalle d'âge qui existe entre le séducteur et la conquête, la passion qu'a eue Laclos pour Marie-Soulange, passion qui semble avoir duré jusqu'à sa mort, donnent à penser que cet amour avait quelque chose de morbide ; disons, pour être indulgent, que Laclos était instinctivement attiré vers des femmes beaucoup plus jeunes que lui. L'épisode de Cécile et de Valmont s'éclaire ainsi rétrospectivement et les théories de la psycho-analyse deviennent vraisemblables.

En supposant qu'une telle hypothèse soit exacte, il serait bien superflu d'imaginer que le refoulement ait été ici involontaire et inconscient. Choderlos de Laclos aurait été parfait-

tement conscient de ses tendances, il aurait joué avec un désir dont il combattait la réalisation que le résultat littéraire eût été le même. Il est probable que les œuvres littéraires qui procèdent de tendances refoulées n'ont pas toujours une origine mystérieuse au regard de leurs auteurs. Seulement, ceux-ci en dissimulent volontiers la genèse, n'aimant guère s'avouer ou avouer au public de tels secrets.

Voilà pourquoi la critique littéraire peut s'inspirer de la psycho-analyse — même dans le cas où l'idée génératrice a été authentiquement identifiée, où les renseignements biographiques, les indications, les déclarations permettent d'en écrire minutieusement l'histoire. Il faut toujours être en garde contre la dissimulation possible d'une émotion inavouable. Si l'on ajoute que le complexe caché n'est pas invariablement érotique, mais qu'il comporte aussi des aspirations, des ambitions ou des rancunes sourdes, on arrive à l'observation suivante :

La recherche des complexes suivant la méthode de la psycho-analyse peut, en l'absence d'autres documents, aider à découvrir l'idée génératrice. Elle peut aussi confirmer ou infirmer les déclarations qui émanent des auteurs eux-mêmes.

Enfin, bien qu'il soit rare, il faut envisager le cas où l'œuvre littéraire se présente au critique dépouillée de tout document : il n'existe aucun renseignement sur l'auteur, aucune œuvre qui précède ou suive l'œuvre étudiée. Comment, dans ce cas, découvrir l'idée génératrice ?

En face d'un tel problème, je ferai d'abord remarquer que la méthode d'histoire littéraire est désarmée. Où il n'y a rien, elle doit se résoudre à ignorer. La méthode psycho-historique est défailante, elle aussi, en ce qui concerne ses procédés d'enquête historique ; que peut-elle faire en usant de l'enquête psychologique ?

Des hypothèses tout au plus, et voici le point précis sur lequel elles doivent porter. Le contenu de l'œuvre est analysé, le plan définitif est reconnu. Parmi toutes les représentations il en est une — ou plusieurs — qui furent à l'origine de l'œuvre, mais il se peut aussi que toutes soient la réalisation d'une tendance qui ne s'est pas révélée. Quoi qu'il en soit, s'il s'agit

d'une œuvre spontanée, il a existé originairement une émotion qui a formé, avec certaines images ou certains concepts, l'idée génératrice et qui a mis en mouvement l'invention. C'est cette émotion que nous voulons atteindre. Et pour l'atteindre nous devons recourir à un document qui ne manque jamais : l'impression du lecteur.

L'œuvre littéraire apparaît, en effet, comme un plan situé à égale distance de deux émotions, l'émotion créatrice et l'émotion ressentie ; elles sont symétriques par rapport à ce plan, et l'émotion ressentie est l'image plus ou moins déformée de l'émotion créatrice. Mais de l'émotion au plan il y a un hiatus. C'est une illusion qui nous fait croire à une continuité entre ces trois éléments : auteur, œuvre, lecteur. En réalité, le passage s'opère par bonds et c'est l'esprit humain, dans une activité consciente parfois, inconsciente le plus souvent, qui va de l'émotion à l'œuvre et de l'œuvre à l'émotion.

Aussi l'attitude de la critique littéraire qui, partant de l'impression ressentie par le lecteur, tente de s'élever à la connaissance de l'œuvre, n'est-elle pas entièrement injustifiée.

Sous certaines conditions. La première, semble-t-il, est qu'il n'y ait pas d'autre voie pour atteindre la genèse de l'œuvre littéraire. Trop souvent la critique impressionniste a paru outrecuidante en négligeant de parti pris le document.

La deuxième est que l'analyse de l'impression soit une analyse minutieuse. Analyser une impression, ce n'est pas formuler un jugement à l'aide de quelques épithètes banales ; c'est noter tous les mouvements qui se sont ébauchés en nous, observer l'image ou l'idée qui les a déclenchés, suivre leur jeu en nous-mêmes, voir comment ils se sont renforcés, affaiblis, neutralisés et chaque fois déterminer quelle en a été l'origine ; enfin dégager l'impression dominante, la caractériser et l'exprimer par une image.

En troisième lieu, la critique ne devra jamais considérer ces hypothèses que comme des hypothèses d'attente. Elle sera curieuse d'en contrôler l'exactitude dès qu'il lui sera possible de le faire.

L'expérience prouve que, par induction, la critique est capable de pressentir la réalité — et que l'analyse de l'impression conduit parfois et à retrouver l'idée génératrice et à deviner la cause historique d'une œuvre littéraire. Quand il s'agit d'une

intuition aussi heureuse, on peut vraiment dire que la psychologie invente l'histoire et l'on comprend la satisfaction du critique qui voit son hypothèse confirmée. Elle éclate dans les lignes suivantes que M. Albert Thibaudet a placées à la fin de son étude sur *Stéphane Mallarmé* :

« En rappelant à propos de *l'Après-midi d'un faune* le xviii^e siècle et Fragonard, je ne savais pas ce que j'ai constaté depuis à Londres : c'est que le poème a été en effet inspiré par un tableau de Boucher qui se trouve à la National Gallery, sous le nom de *Pan et Syrinx* ; deux nymphes nues, roses et blanches, brune et blonde, qui, surprises par l'apparition du Faune surgi près d'elles des roseaux (ces roseaux qui devaient se retrouver dans le décor du ballet que songea Mallarmé), se désenlaçaient. C'est donc durant son séjour à Londres et à l'occasion de ce tableau que l'idée de *l'Après-midi* fut conçue (1). »

A cette triple condition l'idée génératrice pourra être recherchée avec quelque chance de succès. De là cette observation :

En dernier ressort, l'analyse de l'impression ressentie par le lecteur peut révéler l'émotion qui a dirigé l'invention de l'écrivain et, par suite, l'idée génératrice.

Existe-t-il un moyen de rendre moins hasardeuses les hypothèses qui seraient ainsi formées ? Par définition, tout document historique manque et si l'histoire apporte plus tard une confirmation ou une infirmation, il ne s'agit là que d'un simple hasard. On peut cependant imaginer le cas où la critique ne possède aucun renseignement sur la genèse de l'œuvre et sur son auteur, mais sache comment l'œuvre a été accueillie par les contemporains, les impressions qu'ils ont ressenties, l'émotion qu'elle a suscitée. Le critique verra si cette impression concorde avec son impression personnelle ou si elle en diffère. Lorsqu'elles sont divergentes, il y a présomption pour que les contemporains aient rencontré plus juste que lui.

L'exemple de *Polyeucte*, où Pauline et Sévère ont d'abord été considérés comme les protagonistes, est classique. Il n'est pas encore prouvé que les contemporains aient eu tort.

Celui des *Liaisons dangereuses* est également frappant. Actuellement, le roman nous apparaît comme l'histoire de Val-

(1) A. THIBAUDET, *Stéphane Mallarmé*.

mont et de la présidente de Tourvel. Les contemporains y ont vu surtout le duel de Valmont et de la marquise de Merteuil. Or, d'après les rares commentaires qu'ajoute Laclos à son œuvre, d'après la correspondance qu'il échange à propos de son roman avec M^{me} Riccoboni, il semble probable que les deux personnages primitifs ont bien été Valmont et la marquise de Merteuil, que l'idée d'un duel où les deux rivaux s'enferment est le schème même du récit.

Il faudra donc tenir compte de ce contrôle externe et s'efforcer, suivant l'expression de M. Lanson, de « sentir historiquement ».

Même si les témoignages des contemporains font défaut, il restera un dernier moyen de contrôle : c'est de confronter l'idée génératrice telle que nous la concevons avec le plan tel qu'il ressort de l'œuvre. Entre l'organisation qui découle de l'idée génératrice et l'ordre qui apparaît dans l'œuvre, il devra y avoir non pas identité, mais harmonie.

C'est l'idée génératrice, en effet, et particulièrement l'élément affectif qu'elle contient qui donne son unité profonde, son unité vraie à l'œuvre littéraire.

La confrontation entre l'organisation supposée et l'ordre apparent aboutirait parfois à des conclusions inattendues. Des œuvres où se manifeste le plus grand désordre, qui semblent être un assemblage d'images incohérentes, révèlent, les coordonnant, les unifiant, une émotion pure et monotone comme une note qui longuement résonne. Et en dépit de son ordonnance stricte, de l'enchaînement logique des images et des idées, on distingue dans celles-ci une discordance de l'émotion qui nous avertit que leur unité est trompeuse et qu'elles sont faites de pièces rapportées. Ainsi, un vase, quelle que soit sa forme, tourmentée ou géométrique, n'apparaît intact ou fêlé que si l'on peut entendre la note qu'il émet en vibrant.

Si la critique avait méthodiquement usé de ce procédé de contrôle, lorsqu'aucun document ne rendait aisée l'exégèse d'œuvres nouvelles, elle eût sans doute été moins injuste envers la poésie symbolique. Elle eût, sans grande peine, découvert, derrière la façade où s'entremêlaient des images discordantes, l'émotion unique qui se projetait sous mille formes. *L'Invitation au Voyage* est un chant de langueur amoureuse et les images que contient le poème n'ont d'autre rôle que d'évoquer ce

sentiment. Qu'importe alors leur continuité ou leur enchaînement ? Le plan pourrait être comme il le sera chez les symbolistes — beaucoup plus incohérent, l'unité demeurerait aussi forte.

Par contre, voici une œuvre, *Atala*, dont le plan crève les yeux et dont la genèse semble évidente. A analyser l'impression qui s'en dégage, on éprouve pourtant un sentiment de gêne ; on a conscience de je ne sais quel heurt. On doute de la sincérité de Chateaubriand lorsqu'il écrit : « C'est une sorte de poème moitié descriptif, moitié dramatique ; tout consiste dans la peinture de deux amants qui marchent et causent dans la solitude. Tout gît dans le tableau des troubles de l'amour au milieu du calme des déserts et du calme de la religion (1). » Calme des déserts ? Oui. Calme de la religion ? Peut-être. L'émotion religieuse dans *Atala*, chacun le sent, est étrange. On a souvent remarqué que ce roman apologétique en faveur du christianisme nous montre une fille enchaînée malgré elle par un vœu absurde, poussée au suicide par le désespoir et qu'on ne s'y prendrait pas autrement si l'on voulait écrire une œuvre antichrétienne.

Faute de documents, on n'a pas osé aller plus loin ; les documents historiques viendront peut-être un jour, mais les documents psychologiques sont là et l'analyse de l'impression ressentie conduit à risquer une hypothèse.

Il y a, en effet, deux tons bien différents dans *Atala* : un ton de révolte, d'indignation, et un ton de soumission, d'espérance. Chateaubriand apparaît tantôt comme un fougueux disciple de Rousseau et tantôt comme un pécheur plein d'onction. Comparez cette page où *Atala*, en présence du Père Aubry et de Chactas, crie son amour et son désespoir :

« Mes nuits étaient arides et pleines de fantômes, mes jours étaient désolés ; la rosée du soir séchait en tombant sur ma peau brûlante ; j'entr'ouvrais mes lèvres aux brises et les brises, loin de m'apporter la fraîcheur, s'embrasaient du feu de mon souffle. Quel tourment de te voir sans cesse auprès de moi, loin de tous les hommes, dans de profondes solitudes et de sentir entre toi et moi une barrière invisible ! Passer ma vie à tes pieds, te servir comme ton esclave, apprêter ton repas et

(1) *Atala*, Ed. V. GIRAUD, p. 14.

ta couche dans quelque coin ignoré de l'univers eût été pour moi le bonheur suprême ; ce bonheur j'y touchais et je ne pouvais en jouir. Quel dessein n'ai-je point rêvé ! Quel songe n'est point sorti de ce cœur si triste ! Quelquefois, en attachant mes yeux sur toi au milieu du désert, j'allais jusqu'à former des désirs aussi insensés que coupables.

» Tantôt j'aurais voulu être avec toi la seule créature vivante sur la terre ; tantôt, en sentant une divinité qui m'arrêtait dans mes horribles transports, je désirais que cette divinité se fût anéantie, pourvu que, serrée dans tes bras, j'eusse roulé d'abîme en abîme avec les débris de Dieu et du monde ! A présent même, le dirai-je ? à présent que l'éternité va m'engloutir, que je vais paraître devant le juge inexorable, au moment où, pour obéir à ma mère, je vois avec joie ma virginité dévorer ma vie, eh bien ! par une affreuse contradiction, j'emporte le regret de n'avoir pas été à toi (1). »

Avec quelque édifiante homélie du P. Aubry : « Intrépides chrétiens, bravons les assauts de l'adversité ; la corde au cou, la cendre sur la tête, jetons-nous au pied du Très-Haut pour implorer sa clémence ou pour nous soumettre à ses décrets (2) » ; N'y a-t-il pas entre ces deux tons discordance profonde ? Logiquement, on peut fort bien expliquer cette discordance ; psychologiquement, c'est difficile. L'écrivain qui a *pensé* avec une ardeur iconoclaste le discours d'Atala n'est pas le même que celui qui fait l'apologie du christianisme. Et voici précisément en quoi consiste l'hypothèse.

Vraisemblablement, *Atala* n'a pas été écrit, au moins en entier, « dans le désert, sous les huttes des sauvages », comme le dit Chateaubriand, mais il est probable que l'idée en a été conçue lors du voyage de Chateaubriand en Amérique, à une époque où Rousseau et la nature étaient les dieux du jeune explorateur. Il est probable aussi que Chateaubriand a rédigé son roman d'après des notes et des souvenirs lorsqu'il se trouvait en Angleterre. S'il y a eu une première rédaction d'*Atala*, vers 1796, 1797 (et il est difficile de croire qu'il n'y en a pas eu), quelle pouvait bien être la thèse d'une œuvre d'imagination contemporaine de l'*Essai sur les révolutions* ? Une apologie

(1) *Atala*, Ed. V. GIRAUD, p. 137-139.

(2) *Id.*, *ibid.*, p. 145.

du christianisme ? Ce serait bien invraisemblable ; *a priori* on penserait plutôt à une opposition entre le fanatisme religieux et les lois souveraines de la nature. Or, on conçoit fort aisément un *Atala* taillé sur ce modèle : il faudrait changer si peu de chose à la version définitive !

Le vœu imprudent et injuste d'une mère chrétienne ferait toujours le malheur d'*Atala*, Chactas et *Atala* s'aimeraient toujours aussi ardemment, *Atala*, prise entre son amour et la crainte de damner sa mère, ne laisserait pas de se suicider, et je ne vois pas pourquoi le P. Aubry n'apparaîtrait point pour s'entendre dire, sans pouvoir riposter, des vérités assez rudes.

Deux ou trois ans après avoir écrit cette première rédaction, vers la fin de 1798, commencement de 1799, l'auteur se convertirait. Bien décidé à ne pas perdre les belles pages qu'il avait naguère composées, il chercherait à les utiliser en leur donnant un ton chrétien. Sans se mettre martel en tête, il déciderait d'affaiblir un peu — pas trop — les propos impies de Chactas et d'*Atala* et de renforcer par des arguments assez bons les discours du P. Aubry. Après quoi il déciderait d'annoncer son ouvrage sur le *Génie du Christianisme* ou les beautés poétiques et morales de la religion chrétienne, en publiant une anecdote qui serait censée en avoir été détachée. Après quoi les critiques s'ingénieraient à découvrir un lien inexistant entre *Atala* et le *Génie* et un sens chrétien à une œuvre où le christianisme n'intervient qu'à la onzième heure. Hypothèse, roman, à propos d'un roman ! Il se peut (1) mais lorsqu'on voit Chateaubriand modifier avec une désinvolture admirable le sens d'une page qu'il a particulièrement choyée, terminer *Une nuit chez les sauvages d'Amérique* par : « L'âme se plaît... à se fondre avec toute une nature sauvage et sublime » dans *l'Essai sur les Révolutions*, et par « L'âme se plaît.... à se trouver seule devant Dieu », dans le *Génie du Christianisme* (édition

(1) M. Victor Giraud, qui a en mains tous les documents concernant *Atala* et en prépare l'édition critique a, je pense, une idée assez voisine de celle-ci. Il écrit, en effet, dans l'Introduction qu'il a placée en tête de l'édition d'*Atala* : « Le Chateaubriand qui, vers 1791 ou 1792, concevait et peut-être rédigeait sous sa première forme le petit roman d'*Atala* n'est pas tout à fait le même que celui qui, dix ans plus tard, le publiait chez l'éditeur Mignet. Le premier n'était plus chrétien. Le second l'était redevenu. Il est hors de doute qu'il a dû remanier son œuvre suivant ses idées nouvelles. » (P. 7.)

de 1802), on est moins sceptique sur l'habileté qu'a Chateaubriand à adapter des œuvres anciennes à des idées nouvelles.

Il n'était pas inutile d'indiquer comment l'analyse de l'impression ressentie par le lecteur pouvait aider à rechercher l'idée génératrice ou déceler les anomalies de sa formation. On pourrait dire en fin de compte :

La simplicité, l'unité de l'impression ressentie par le lecteur annoncent généralement une œuvre dont la genèse a été régulière, même si le plan apparent manque d'ordre et de cohérence, et même si le plan apparent est cohérent et ordonné la diversité des impressions est signe que la genèse de l'œuvre a été régulière.

* * *

Nous voici arrivés à l'extrême limite où l'on peut conduire une enquête psycho-historique. Déjà elle est de plus en plus incertaine ; elle n'a plus pour la guider que l'analyse psychologique. Au delà elle peut encore user de l'intuition pure, mais alors elle cesse de ressortir à la critique, puisqu'elle ne motive plus ses jugements.

Je crois pourtant que la critique littéraire, même dans les cas les moins favorables, est capable d'arriver à déterminer l'idée qui fut à l'origine d'une œuvre, avec rigueur et méthode. Je supposerai désormais que ce problème, le premier et le plus important, a été résolu, que la critique a reconstitué, au moins fragmentairement, l'activité mentale de l'écrivain entre le moment où il a conçu son œuvre et le moment où il commence à la rédiger. Voici notre auteur assis devant sa table de travail, la plume entre les doigts. Que va-t-il se passer dans son esprit, ou plutôt comment pouvons-nous savoir ce qui s'est passé ?

CHAPITRE III

LA RECONSTITUTION DU PLAN ET SES ILLUSIONS

PHÈDRE. — Tu es trop bon de me croire capable de discerner aussi nettement le plan d'un Lysias.

Phèdre, (ch. XLVII.)

Que va-t-il écrire ? Nous serions tentés de répondre naïvement : *Son œuvre* ; de passer aussitôt à l'étude de l'expression, de dérouler à présent l'invention du style, comme nous avons déroulé l'histoire de l'idée génératrice. Peut-être, dans sa simplicité, cette méthode épouserait-elle fidèlement la démarche de l'imagination créatrice, mais un scrupule nous retient. Si dégagé qu'on soit des formules de l'ancienne rhétorique, on ne s'en affranchit pas tout d'un coup. Nous avons dans notre hérité trois mille ans d'intellectualisme et nous ressentirions quelque inquiétude en sautant brusquement de l'invention au style. Ne commettrions-nous point une sorte de sacrilège en dédaignant une des personnes de la puissante trinité : invention, disposition, élocution ? Une méthode critique pourrait-elle se dispenser de poser le problème de la composition sans encourir le reproche d'éluder le problème capital de la création littéraire ?

Comment supposer, en effet, que les écrivains dont les œuvres s'offrent à notre admiration aient négligé le précepte que tout pédagogue donne au moindre écolier : Une fois nos idées assemblées, les mettre en ordre, les disposer de telle manière qu'elles présentent un début, un milieu, une fin, et que notre esprit puisse circuler entre elles sans à-coups, comme sur

un chemin uni. Sans doute, les écrivains ont mis en œuvre le précepte avec leur habileté, leur talent ou leur génie : ils n'ont pas disposé leurs idées à la manière d'un petit grimaud ; la composition de leurs œuvres ne ressemble point à la copie d'un bon écolier, mais tous ont adopté un plan, ils ont *voulu un ordre*. Que le plan ait été écrit ou non, il existe. S'il existe, une méthode critique qui prétend suivre, étape par étape, la genèse de l'œuvre littéraire doit le reconstituer.

Bien plus, c'est l'étape au cours de laquelle le critique suit le plus aisément l'esprit de l'auteur. L'attitude d'un écrivain ordonnant ses idées, ou disposant ses inventions, est en effet essentiellement critique. A un moment donné, l'intelligence intervient ; elle prononce son *Quos ego...* elle coupe court à la rêverie, elle arrête la floraison des inventions, elle interrompt l'enchaînement capricieux des images, elle choisit, elle raisonne, elle calcule. La logique règne. Comment la critique ne se retrouverait-elle pas dans le royaume de la logique plus aisément que dans celui de l'imagination ?

Or ceci est frappant : non seulement la critique peut s'y retrouver, mais elle s'y retrouve toujours. Bien plus, elle ne peut pas ne pas s'y retrouver. Aussi complexe que soit le plan d'une œuvre, quelque effort qu'ait fait l'écrivain pour échapper à la logique habituelle, aussi déconcertante que soit sa marche, il n'échappe point à la logique. Dans l'œuvre, il y a un ordre, même si cet ordre revêt la forme d'un désordre tumultueux. Il n'est point question ici du désordre, effet d'un art savant ; le désordre spontané qu'engendre un enthousiasme ou un égarement de l'esprit a, lui aussi, son ordre. Les imaginations, les visions d'un délirant s'enchaînent selon une ligne capricieuse, à chaque instant brisée, mais elles s'enchaînent. A plus forte raison les productions des écrivains, plus ou moins marquées par l'esprit critique, sont-elles explicables. Sur elles la raison n'abandonne jamais ses droits.

Même il est curieux de suivre les efforts des écoles contemporaines qui tentent de désarticuler la pensée, après que les symbolistes ont disloqué la phrase et dispersé les mots. Sauf le cas où les mots semblent assemblés selon un tirage au sort, il n'y a point d'incohérence parfaite. Bien plus, à travers les chaos les plus fantastiques, on aperçoit une volonté d'incohérence plus laborieuse que la volonté de composition qui trans-

paraît dans les œuvres les plus raisonnables. On conclurait, sans paradoxe, que le plan est plus fortement marqué dans celles-là que dans celles-ci.

Nous rencontrons donc une évidence, nous nous y heurtons si l'on veut : dans toute œuvre littéraire, il y a un ordre. Une méthode critique, fût-elle non intellectualiste, ne peut se dispenser d'en tenir compte.

Pour traiter la question dans toute son ampleur, il serait bien nécessaire sans doute de remonter à ce concept d'« ordre », de l'analyser, d'en exposer le contenu. Des surprises nous attendraient. Dans cette idée, qui paraît simple, parce qu'elle évoque la simplicité, nous rencontrerions des obscurités, nous soulèverions à chaque pas de nouveaux problèmes. Il nous faudrait distinguer entre l'ordre voulu et l'ordre spontané, entre l'ordre rationnel et l'ordre vivant, nous inquiéter de la nature de l'ordre, de son origine, bref nous serions entraînés vers les confins de la métaphysique.

En nous tenant aux seuls problèmes de la méthode en critique littéraire, nous aurons assez à faire. Plaçons-nous donc au point de vue du critique qui reconstitue le plan d'une œuvre, et demandons-nous quel caractère peut avoir cette reconstitution. Elle est, semble-t-il, ou descriptive ou explicative ; lorsqu'elle explique l'œuvre, elle peut l'expliquer de deux façons : logiquement, ou dialectiquement ; en d'autres termes, elle peut montrer l'enchaînement des parties, les unes par rapport aux autres, ou rendre compte de cet enchaînement en remontant sans cesse à un principe qui a été préalablement dégagé.

La première manière de reconstituer un plan est à la fois la plus simple et la plus illusoire. Il va sans dire que nous ne pénétrons nullement dans la composition de l'œuvre en la décrivant. Sans doute, en éliminant certains traits, en en retenant certains autres nous marquons que nous considérons ceux-ci comme essentiels à l'œuvre, nous en dessinons à notre gré l'armature, mais l'image que nous en donnons, simple réduction de l'original, ne nous révèle pas plus l'ordre vrai que la description d'un animal, fût-elle de Buffon, ne nous fait connaître sa physiologie et même son anatomie.

A vrai dire, la reconstitution du plan n'existe qu'au moment où le critique, distinguant dans l'œuvre diverses parties, établit comment elles sont attachées ou subordonnées les unes aux

autres. Pour la satisfaction et la tranquillité de notre intelligence, l'œuvre apparaît alors comme un système en équilibre, où la position de chaque élément s'explique par la position des éléments contigus. Le système est clos, la chaîne se ferme et nous ressentons le plaisir intellectuel que nous éprouvons toujours lorsque notre esprit se meut dans les limites d'un cercle.

Mais plus séduisante que la première, cette reconstitution n'est pas moins illusoire. Cette reconstitution, en effet, n'est pas la seule possible ; un grand nombre, une infinité d'autres s'offrent à nous, également vraisemblables, également satisfaisantes. Dans la chaîne que nous avons formée il n'est pas un maillon qui ne puisse être pris pour origine, pas un élément de l'œuvre auquel les éléments précédents ne semblent aboutir, d'où les éléments suivants ne paraissent partir. C'est la force et la faiblesse de ce système logique que, construit en dehors de toute idée de succession, il n'a ni commencement ni fin. L'intelligence qui a découvert dans l'œuvre littéraire un système donné (cette intelligence est parfois celle de l'auteur lui-même) est la plupart du temps tellement attachée à sa découverte qu'elle n'aperçoit même pas que d'autres solutions se pressaient autour d'elle, comme les millions de germes qui aspirent à la vie. Une explication purement logique n'a d'autre valeur que de prouver à une intelligence qu'elle existe ou de montrer la qualité de cette intelligence.

Mais la reconstitution du plan n'est pas toujours un simple « démontage » ; lorsqu'elle est complète, et qu'elle justifie son nom, elle comprend aussi le « remontage » de l'œuvre. L'attitude du critique change : de logique, elle devient dialectique. Il n'est plus question seulement d'établir un système linéaire ; il faut construire une sorte de pyramide dont la pointe représente l'idée principale, de laquelle découlent et vers laquelle convergent tous les éléments de la masse. Alors le critique isole dans l'œuvre littéraire un ou plusieurs éléments privilégiés ; il les donne pour le centre, l'origine, la clef de cette œuvre ; il s'attache à prouver que les autres éléments n'ont pas d'autre raison d'être que l'existence de ces éléments premiers ; et examinant tour à tour les divers éléments, il indique leur rang, leur niveau et les échelons qui les séparent du sommet de l'œuvre et les rattachent à lui.

Une chose devient alors frappante. Ce travail de reconstruction, cet effort pour retrouver un plan hiérarchisé, ressemble à s'y méprendre à ce que nous avons nommé la recherche de l'idée génératrice. Avec une différence toutefois. L'idée génératrice était l'idée qui, en fait, avait été à l'origine de l'œuvre et qui avait précédé au moins chronologiquement les inventions de détail. On devait l'atteindre par une enquête méthodique, on devait aboutir à la découverte d'un fait et non pas à l'invention d'une hypothèse. Au contraire, dans la reconstruction du plan par la dialectique, c'est l'hypothèse qui demeure la règle. Alors que nous n'envisageons l'hypothèse que comme la solution imparfaite des cas désespérés, et que nous cherchions encore à la contrôler par une confrontation de l'émotion et de l'ordre logique, ici le critique, se fiant aux seules forces de sa raison, et prenant pour unique critérium l'évidence, demande à l'intuition de lui révéler le sommet de l'œuvre. Révélation mystérieuse et sujette à caution. Sans doute dans une construction, où les idées s'étagent en profondeur, toutes ne peuvent pas être prises indifféremment pour origine, comme il en va dans un plan linéaire, mais si les solutions sont moins nombreuses, elles sont cependant multiples, donc incertaines, puisqu'il ne doit en exister qu'une seule qui rencontre la réalité.

Ces diverses illusions apparaîtront mieux par un exemple. Ouvrons au hasard l'œuvre de Balzac. Soit la nouvelle intitulée *la Grande Bretèche*. Supposons que nous ayons à en établir le plan. Si nous usons de la méthode descriptive, nous nous bornerons à résumer la nouvelle, en éliminant tous les détails secondaires. Nous dirons par exemple : La nouvelle se compose de trois récits complémentaires encadrés par une fiction. La fiction est celle-ci : le Dr Bianchon raconte dans le salon de Mme d'Espard l'histoire dramatique de la Grande-Bretèche.

Aux environs de Vendôme, sur les bords du Loir, il remarque un logis abandonné, maison vide et déserte, parc inculte, qui lui paraît d'abord mystérieux. Le mystère est progressivement éclairci, en premier lieu, par le récit du notaire, Me Regnault, qui rédigea le testament de la propriétaire du logis, la comtesse de Merret ; celle-ci avant de mourir, tourmentée d'on ne sait quels remords, ordonne de laisser la Grande-Bretèche, pendant cinquante années révolues, dans l'état où elle se trouverait au moment de sa mort ; — en

deuxième lieu, par le récit de l'hôtelière qui raconte comment un gentilhomme espagnol, prisonnier à Vendôme sur parole, disparut au temps où le comte et la comtesse de Merret habitaient la Grande Bretèche : les vêtements de l'Espagnol seuls furent retrouvés au bord de la rivière en face du château ; un crucifix d'ébène et d'argent qu'il possédait semble avoir passé aux mains de la comtesse de Merret qui se fit ensevelir avec lui ; — enfin par le récit explicite de la servante qui assista au drame : le comte de Merret revient un soir du cercle plus tôt qu'on ne l'attendait ; il pénètre dans la chambre de sa femme et croit entendre un léger bruit dans un petit cabinet attenant à la chambre ; pris de soupçons, il veut pénétrer dans ce cabinet ; et comme sa femme déclare que, s'il ne trouve personne, tout sera fini entre lui et elle, il lui fait jurer sur le crucifix qu'il n'y a personne. Le serment prononcé, il mande un maçon qui, sur ses ordres, mure l'entrée du cabinet. La Comtesse obtient du maçon qu'il aisse une crevasse, en bas de la cloison ; le lendemain, profitant de l'absence de son mari, elle se met à démolir cette cloison, mais le comte lui avait tendu un piège : il réapparaît et reste vingt jours consécutifs dans la chambre de la comtesse, sans permettre à celle-ci de l'implorer pour l'inconnu mourant, la prévenant par ces mots : « Vous avez juré sur la croix qu'il n'y avait personne. »

Le résumé précédent ou tel autre qu'on imaginera ne ressemble nullement à un plan : il ne nous apprend rien, et ne peut rien nous apprendre ni sur les rapports qui existent entre les diverses parties de ce récit, ni sur la hiérarchie des inventions. Ce n'est point une reconstitution, mais une réduction à une échelle arbitraire.

Si nous prétendions reconstituer le plan, nous nous efforcions au contraire de trouver une explication logique à la disposition d'une nouvelle, scindée en trois ou quatre récits qui se complètent l'un l'autre. Nous dirions par exemple que Balzac a recherché un effet de mystère ; qu'il a voulu suspendre la curiosité du lecteur tout en excitant son imagination. Ayant remarqué en Touraine une maison et un parc abandonnés, il a inventé pour rendre compte de cet abandon, une aventure terrible de vengeance : un mari faisant murer l'amant de sa femme, dans une pièce du château, le château devenant un objet d'horreur pour la femme qui décide que longtemps après

sa mort, personne n'y pénétrera. Et Balzac, pour conter ce drame imaginaire, suppose que le secret se découvre après la mort des acteurs du drame et, au lieu de suivre l'ordre chronologique des événements, il en remonte le cours ainsi qu'on fait dans une enquête : aussi commence-t-il par le récit de la mort de la comtesse et de son étrange testament — récit qui, tout naturellement, est prêté à un notaire de province ; il en vient ensuite aux circonstances dans lesquelles a disparu l'amant — et cette disparition est censée relatée par une personne du village : l'hôtesse ; enfin il donne la parole à un témoin du drame capable d'en narrer les détails — et ce témoin est la servante du mari et de la femme.

Nous serions satisfaits d'une telle construction, si nous ne nous rendions compte qu'elle est absolument imaginaire : vraisemblable peut-être, vraie, nous n'en savons rien. Discerner dans la nouvelle de Balzac un tel plan, c'est prendre pour origine le décor du drame, le logis abandonné, que l'auteur appelle la Grande Bretèche. Mais sommes-nous sûrs que ce décor n'est pas, au contraire, imaginé pour encadrer et prolonger le drame ; que l'origine, le premier maillon de la nouvelle ne consiste point dans l'anecdote toute nue : un mari faisant murer l'amant de sa femme (que l'auteur l'ait lue, entendue ou inventée) ? Et s'il en est ainsi, voilà l'économie de notre plan bouleversée ; nous devons admettre que, non content de piquer la curiosité du lecteur, Balzac a désiré le plonger rapidement dans une atmosphère d'inquiétude et de mystère et qu'à cet effet, il a utilisé un paysage qu'il connaissait : la vision d'un logis délabré, et d'un parc délaissé.

Mais abandonnons la logique pour la dialectique ; cherchons dans la nouvelle l'invention qui commande toutes les autres. Nous croirons peut-être la trouver dans l'avant-dernière scène, lorsque le comte de Merret ordonne, en présence de sa femme, de murer le cabinet où l'amant de celle-ci s'est caché. Scène tragique en effet, sous-tendue par une émotion violente : l'horreur de cette mort silencieuse et la vengeance implacable. Les diverses péripéties semblent toutes s'y rattacher. La scène émouvante où le marquis de Merret demande à sa femme de jurer sur le crucifix qu'il n'y a personne ne dérive-t-elle pas, bien qu'elle lui soit antérieure dans le récit, de la scène de l'emmurement ? Ne fallait-il pas et justifier et rendre aussi

dramatique que possible cet acte sauvage ? Il était donc nécessaire que M^{me} de Merret préparât elle-même la vengeance de son mari et perdît son amant en voulant le sauver. D'où la scène du serment. Mais ce serment, comment expliquer que le mari ait pu l'exiger de sa femme ? Ne faut-il pas que le mari ait deviné l'entretien criminel, que ses soupçons touchent à la certitude, mais que la femme ne soit pas pleinement convaincue que son mari connaît la présence de son amant chez elle ? D'où la scène de la surprise, la visite inattendue du mari à sa femme, le bruit des paroles entendu dans le vestibule, l'indignation feinte de M^{me} de Merret et sa mise en demeure : « Si vous ne trouvez personne, songez que tout sera fini entre nous. » Voilà l'épisode central reconstitué, mais les autres peuvent aussi se rattacher à la scène primitive de l'emmurement. Ainsi la péripétie finale, le mari simulant une absence, le retour imprévu, grâce auquel il surprend sa femme en train de démolir le mur, n'est qu'une réplique de la scène primitive, l'émotion qui renaît plus vive après un bref halètement d'espoir.

Et les scènes du début, ce notaire jovial et bavard qui raconte la mort de M^{me} de Merret, la description pathétique qu'il fait de la chambre glaciale et vide dans laquelle agonise une femme au visage livide, aux mains décharnées, n'est-elle pas comme un reflet du drame inoublié ?

Construction : Oui. Reconstruction : Non. Toute explication fondée sur la logique ou la dialectique n'est qu'un fantôme d'explication, car, d'autres critiques viendront, qui n'auront nulle peine à discerner d'autres clefs de voûte dans la nouvelle. Pour celui-ci, le centre sera la phrase terrible du comte, cette phrase qui « donne froid » aux femmes attentives au récit du Dr Bianchon : « Vous avez juré sur la croix qu'il n'y avait là personne » ; pour un autre, la scène qui contient en puissance tout le drame sera l'anxieuse agonie de la comtesse de Merret, ce squelette jauni dans le grand lit, les mains décharnées, les lèvres d'un violet pâle ; pour celui-là, toute l'histoire tournera autour du crucifix d'ébène et d'argent, don de l'amant, instrument de mort, relique ensevelie dans la tombe. Chaque fois l'axe se déplacera ; chaque fois un système nouveau surgira, également satisfaisant pour l'esprit.

Si nous voulions véritablement connaître le *plan* de Balzac, nous n'aurions qu'un moyen : découvrir non point par intui-

tion, mais méthodiquement l'idée génératrice de la nouvelle. Supposons que nous soyons arrivés à la saisir, que nous sachions quelle a été l'image, quelle émotion, quelle idée ont été à l'origine de la Grande Bretèche. Alors le plan se révèle de lui-même : l'ordre des inventions est donné par le déroulement de l'idée génératrice ; nous ne construisons pas, nous observons ; nous ne dessinons pas de plan ; nous apercevons l'ordre qui s'est inscrit dans l'œuvre exprimée.

Nous voilà ramenés, par conséquent, au problème de l'idée génératrice : ou bien la reconstitution du plan n'est qu'une illusion de l'intelligence, ou bien elle se confond avec la recherche de l'idée génératrice. Le critique n'a pas à se poser le problème du plan, car le plan n'est qu'un espace découpé arbitrairement entre l'invention de l'idée et l'invention du style : il emprunte à l'une et à l'autre ; il n'a pas d'étendue propre.

Sur cette affirmation nous pourrions passer au chapitre suivant, mais l'attitude que nous avons prise exige une soumission totale à la vérité psychologique. Or, il se peut bien que le plan ne soit qu'une illusion, mais il est évident que cette illusion a joué un rôle important auprès de certains écrivains, qu'elle a hanté leur pensée, dirigé leur effort, que des milliers d'œuvres littéraires n'ont été écrites qu'une fois établi un plan minutieux, que des écrivains se sont astreints à rédiger ce plan, se sont réjouis à la pensée que leurs idées avaient chacune une place assignée et qu'elles étaient disposées géométriquement.

Et de même qu'un critique se tromperait en discernant un plan logique dans une œuvre qui s'est organisée en vivant de la pensée de l'auteur, de même il commettrait une faute contre le bon sens en niant que telle œuvre a passé par les trois étapes traditionnelles : invention, composition et élocution.

Or, puisque cette idée de composition a eu, à certaines époques, la valeur d'un dogme littéraire, il est juste de se demander d'abord d'où elle vient, si elle a eu toujours et si elle garde encore le caractère d'une loi naturelle à laquelle nul ne peut échapper. Nous verrons, ensuite dans quelle mesure elle exerce son influence sur les écrivains et comment le critique peut reconstituer le plan des œuvres qui ont été bâties d'après, ou, pour mieux dire, après un plan.

*
* *

Il ne s'agit que d'une esquisse à grands traits ; l'idée de composition demanderait à qui voudrait en écrire l'histoire beaucoup plus que quelques pages.

Déjà, au ^{ve} siècle en Grèce, la dispute est ouverte : le Socrate de Platon combat la doctrine des sophistes touchant la rhétorique et ses règles ; dans *Phèdre* on trouve une critique pénétrante de la composition. Que dit en effet Socrate ? Les sophistes prétendent enseigner à prix d'argent l'art de persuader, et ils font consister cet art dans une disposition habile des éléments du discours. Or, cette disposition n'a aucune valeur : elle est étrangère à la rhétorique véritable. Devant *Phèdre*, grand admirateur de Protagoras, de Gorgias et Thrasymaque, Socrate commence à railler doucement ces hommes ingénieux qui tirent d'Homère une rhétorique et prétendent trouver dans les discours de Nestor, d'Ulysse et de Palamède des règles d'éloquence. Apparemment, dit-il avec ironie, « Nestor et Ulysse se sont amusés à en écrire les préceptes dans leurs loisirs sous les murs d'Ilion ». Mais *Phèdre* saisit mal l'ironie. Il n'estime pas peu de chose ce qu'on trouve dans les livres de rhétorique. Et Socrate d'énumérer les parties d'un discours, composé suivant les règles des sophistes : l'exorde, par quoi les discours commencent, puis la narration, les témoignages, les preuves, les vraisemblances, la confirmation et la sous-confirmation, dernière invention du sophiste Théodore, la sous-démonstration, découverte d'Evenos de Paros, la récapitulation.

Or, en dépit de ce luxe de divisions et de subdivisions, les discours des sophistes ne sont même pas bien composés. Non seulement leurs prétentions de faire paraître les grandes choses petites et les petites choses grandes, l'injustice juste, et la justice injuste, sont insupportables, mais, du seul point de vue littéraire, leur art est fallacieux.

Ce discours de Lysias que *Phèdre* a lu avec enthousiasme à Socrate, il est impossible d'y trouver un plan déterminé d'après lequel il en ait disposé toutes les parties. Il ressemble à l'inscription gravée sur le tombeau de Midas, roi de Phrygie,

dont chacun des quatre vers peut indifféremment être placé dans n'importe quel ordre.

« Or, tu conviendras, dit Socrate à Phèdre, que tout discours doit être composé comme un être vivant, posséder un corps qui soit sa propriété, avoir une tête et des pieds, un milieu, des extrémités, et tout cela proportionné et en harmonie avec l'ensemble (1). »

Ce que réclame Socrate, ce n'est donc pas un ordre artificiel, mais un ordre vivant. Et sans doute, il est clair que cet ordre n'est pas donné immédiatement, qu'il y a une méthode pour l'atteindre, puisque pour Socrate, l'ordre vivant se confond avec l'ordre logique, mais il n'y a pas de règles pour apprendre l'éloquence. Ce qu'enseignent les sophistes n'est même pas la rhétorique : leurs discours, assemblages indépendants de l'accord des proportions et de l'ensemble, sont des monstres fort éloignés de la véritable éloquence : celle qui consiste à diriger tous les éléments du discours vers la persuasion. La vraie rhétorique est la science de l'âme, comme la vraie médecine n'est pas la thérapeutique, mais la science du corps : elle est fondée sur la psychologie ; il importe peu à l'orateur de savoir combien il y a de parties dans le discours, mais il doit savoir combien il y a d'espèces d'âmes. Socrate enfin arrive à la conclusion que les règles ne sont que les reflets de l'ordre éternel, et qu'il y a de la puérilité à imaginer qu'on atteint cet ordre, lorsqu'on en saisit les ombres.

« Ainsi, celui qui croit consigner dans un livre les préceptes de l'art et celui qui les y puise en pensant saisir quelque chose de lumineux et de consistant, me paraissent, à moi du moins, d'une belle naïveté, et vraiment, ils ignorent l'oracle d'Ammon s'ils croient que les écrits sont autre chose qu'un moyen de réminiscence pour celui qui connaît déjà le sujet de ces écrits (2). »

On pourrait croire qu'*Aristote* s'est montré beaucoup plus exigeant que Socrate et que Platon sur la composition, qu'il en a posé, soit dans la *Rhétorique*, soit dans la *Poétique*, les règles qui sont devenues plus tard classiques. Or, il est

(1) *Phèdre*, XLVII, 264, C.

(2) *Id.*, XL, 275 D.

remarquable, au contraire, qu'Aristote dédaigne la composition dans la *Rhétorique* et ne lui accorde qu'une part assez faible dans la *Poétique*.

La *Rhétorique*, en effet, n'est qu'un commentaire du *Phèdre* et Aristote se montre plus mordant encore, contre les procédés de composition, que Socrate. Pour Aristote, « la rhétorique étant l'art de découvrir dans chaque question ce qu'elle renferme de convaincant (1) », tous les artifices des sophistes sont sans valeur. Trois choses importent : discerner dans une question ce qui peut servir la thèse que l'orateur se propose de soutenir ; connaître l'âme des auditeurs que l'on prétend convaincre ; savoir exprimer ses idées. Ces trois sciences acquises, l'orateur n'a pas à se soucier de l'ordre dans lequel il présentera ses arguments ; cet ordre est imposé par la nature même du discours. C'est pourquoi Aristote consacre un livre entier à l'étude des différents genres oratoires, un autre livre à la psychologie des auditeurs, le troisième au style et qu'il relègue l'examen de la composition dans un chapitre assez bref. Des trois parties classiques de la rhétorique, Aristote ne reconnaît que l'invention et l'élocution : il abandonne la *disposition* aux vendeurs d'éloquence.

Il observe simplement que « tout discours doit avoir deux parties, car il est nécessaire d'énoncer l'affaire dont il est question, ensuite de la démontrer (2) ». Il s'ensuit qu'il n'y a que deux parties du discours indispensables : « l'exposition et la preuve ». Il rejette donc les quatre divisions déjà traditionnelles : exorde, exposition, preuve et péroraison, et n'a que sarcasmes pour ceux qui inventent des subdivisions « à l'infini ». En distinguant de la sorte, on arrivera précisément au résultat qu'ont atteint les disciples de Théodore : on aura une narration, une post-narration, une pré-narration, une réfutation, et une sur-réfutation. Il ne faut inventer des mots nouveaux que pour désigner une espèce ou une différence nouvelle ; sinon on tombe dans un verbiage ridicule, comme le fait Licymnius dans sa *Rhétorique* qui parle « d'irruption, de déviation et de branches (3) ». Si faible qu'il fasse la part à la disposition,

(1) Aristote, *Rhétorique* I, 2.

(2) *Ibid.*, III, 13.

(3) Aristote, *Rhétorique*, III, 13.

Aristote la réduit encore. Il admet la nécessité de l'exorde, car il faut bien commencer le discours, mais il n'impose même pas à l'orateur d'employer cet exorde à montrer le but qu'il se propose. « Si la chose est trop claire ou si l'on a peu de chose à dire, il ne faut pas user d'exorde (1) », conseille-t-il. Reste donc la narration, qui est le corps même du discours, et pour laquelle l'orateur doit mettre en jeu toutes les ressources de la dialectique, de la psychologie et du style.

Aristote se montre un peu moins libéral pour les œuvres d'imagination, « les fables » que pour les discours. Ses préceptes sur la composition, du moins en ce qui concerne la tragédie, sont plus nombreux et plus précis, mais, là encore, il fait preuve d'une largeur de vues singulière. La *Poétique* est d'ailleurs tout entière un ouvrage de pédagogie, de polémique aussi. On y voit le parti pris de défendre contre tous, de justifier de toutes critiques les écrivains grecs qu'Aristote considère comme les maîtres : en particulier Homère, Euripide (2), l'intention d'ériger en préceptes littéraires les directives qu'ils se sont données eux-mêmes. Et sans doute Aristote est trop judicieux pour croire que les écrivains ont toujours procédé avec intention, qu'ils ont véritablement suivi des règles qu'ils auraient découvertes. Il note au contraire que telle disposition dont usent les poètes tragiques n'a point été trouvée par l'étude de l'art, mais « par hasard (3) », mais il pense que l'intelligence peut mimer l'inspiration, que le métier peut égaler le génie. Aussi accorde-t-il une importance particulière, dans la tragédie, à la composition de l'action, et il pose comme une loi l'unité d'action. Cette loi, il n'y soumet que la tragédie ; s'il la considère comme indispensable dans une œuvre d'imagination, destinée à être jouée en un espace de temps relativement bref devant des spectateurs, il ne la juge point aussi nécessaire dans les récits en vers, l'épopée par exemple, qui admet des épisodes ; il désire seulement, reprenant la comparaison de

(1) Aristote, *Rhétorique*, III, 14.

(2) Tout le chapitre consacré aux « Critiques et à la manière d'y répondre » (ch. xxv) est caractéristique de cette intention. Aristote enseigne à ses disciples tous les arguments qu'on peut invoquer pour défendre un grand poète contre une critique, et ces arguments sont souvent artificieux.

(3) Aristote, *Poétique*, ch. XIII.

Platon, qu' « elle ait un commencement, un milieu, une fin, afin qu'elle nous donne le plaisir que nous donne la vue d'un être vivant (1) ». Aristote est si profondément convaincu de l'importance qu'a l'unité d'action qu'il recommande à l'auteur d'une tragédie de rédiger un sommaire de l'œuvre qu'il veut composer, formulant pour la première fois sans doute les règles du plan écrit. « Quel que soit le sujet qu'on ait adopté, dit-il, il faut d'abord le considérer dans son ensemble et en tracer une esquisse (2). Je suppose que j'envisage comme sujet celui d'*Iphigénie* : Une vierge, sur le point d'être sacrifiée, disparaît mystérieusement aux yeux des prêtres et se trouve transportée dans une contrée où la coutume est de sacrifier à la déesse les étrangers qui y abordent ; elle devient elle-même prêtresse de cette déesse. Un peu plus tard son frère arrive en ce pays. » Aristote continue à tracer le plan d'une *Iphigénie en Tauride* et il ajoute : « Ensuite, on suit les noms et les détails, à condition que les détails se rattachent au sujet ; par exemple dans l'*Oreste*, la folie qui le fait prendre et la purification qui le sauve (3). » Un tel plan, où l'unité apparaît dégagée de tous détails, Aristote l'aperçoit non seulement dans les drames, mais aussi dans les épopées et l'on connaît le célèbre résumé qu'il fait de l'*Iliade*.

La seule règle de composition qu'affirme énergiquement Aristote est donc le principe de l'unité d'action ; il constitue plutôt à ses yeux une loi psychologique qu'un précepte littéraire ; il ne l'impose qu'à la tragédie, mais il incline à penser qu'elle vaut pour toutes les œuvres littéraires, et il conseille à l'écrivain, pour tenir en bride son imagination, de tracer une esquisse de son œuvre future.

Les critiques d'Aristote ne réussirent pas à discréditer les rhéteurs, son principe d'unité ne s'imposa pas immédiatement aux genres littéraires. Les rhéteurs continuèrent à enseigner les artifices de l'éloquence aux jeunes gens : et de l'Orient à Rome il y eut des écoles grecques où l'on apprenait en combien de parties doit se diviser un discours et ce que doit contenir chacune de ses parties.

(1) Aristote. *Poétique*, ch. VII

(2) *Ib.*, ch. XVII.

(3) *Ib.*, ch. XVII.

Mais à mesure que les jeunes orateurs avaient la pratique du barreau ou des assemblées publiques, ils s'apercevaient du caractère illusoire de cet enseignement. L'opinion de *Cicéron* sur la valeur de « la distribution » est caractéristique. Dans le *De Inventione*, ainsi que dans la *Rhétorique* à Herennius, ouvrage de jeunesse, il ne s'est pas encore dégagé des préceptes d'école, il redit, après ses maîtres, les formules apprises. Il énumère docilement les qualités indispensables à un orateur ; « l'invention — la disposition — l'élocution — la mémoire et la diction (1) » et il assigne à la « disposition » le rôle de « classer et de distribuer les faits qui sont favorables à la cause ». Mais quand il en vient à traiter de la disposition en particulier (2), il se montre moins dogmatique : il hésite entre les règles de technique et les suggestions du bon sens. Il distingue alors deux sortes de dispositions, dont l'une procède des règles techniques et l'autre se plie aux circonstances. La première, disposition classique, comprend l'exorde, la narration, la division, la confirmation, la réfutation, la conclusion ; la seconde n'a pas de lois, elle est créée tout entière par le jugement de l'orateur et tantôt celui-ci commencera par la narration, tantôt par la confirmation, tantôt même par la réfutation.

Dans le *De Inventione*, Cicéron reprend les mêmes idées ; il marque seulement que l'ordre de la disposition n'est point le même que l'ordre de l'invention. L'invention va droit au problème essentiel, au point litigieux ; la disposition ordonne les parties de manière que les arguments prennent toute leur force. Il s'ensuit que l'ordre apparent du discours est commandé par l'ordre profond, que la disposition dépend de l'invention.

Si ces tentatives pour rejeter les formules de la rhétorique sont encore timides, la hardiesse avec laquelle Cicéron, parvenu à la pleine maturité, définit une éloquence qui se moque de l'éloquence, éclate dans le *De Oratore* et dans l'*Orator*. Dans le *De Oratore* d'abord. Les orateurs illustres qui dissertent sur l'art de la parole, Sulpicius autant que Cotta, Crassus aussi bien qu'Antoine, prennent en pitié les petites recettes des rhéteurs grecs dont ils furent les élèves. S'ils sont en désaccord léger, c'est sur la question de savoir quelle part dans la forma-

(1) *Rhétorique* I, 2.

(2) *Ib.*, l. III.

tion de l'orateur on doit accorder à la philosophie ou à la science juridique, non pas sur les règles de la disposition, sur ce point l'opinion est unanime : ces règles sont évidentes, puériles et inutiles.

Crassus, à la prière de Sulpicius, énumère bien les préceptes « usés, communs, et rebattus (1) » que lui ont enseignés les rhéteurs. Il a appris, comme tout le monde, « que l'on divise tout l'art oratoire en cinq parties : d'abord trouver ce qu'il faut dire, ensuite le disposer non seulement en ordre, mais avec jugement et à-propos ; ensuite le revêtir et l'orner par l'élocution ; puis le fixer dans sa mémoire ; enfin le dire avec autorité et charme (2) », mais tout cet art ne lui a servi à rien ou à peu près, car « l'éloquence n'est pas née de l'art, mais au contraire l'art est né de l'éloquence ». Et, Antoine, qui prend d'abord la défense de l'art oratoire contre Crassus, ne tarde pas à convenir qu'il a voulu montrer son talent pour la réplique. Il traite plus sévèrement encore que Crassus les lois de la rhétorique ; car il les déclare insignifiantes. « Beau mystère ! s'écrie-t-il. Eh ! qui ne verra pas, de lui-même, qu'il est impossible de parler si l'on ne sait ce qu'on veut dire, dans quel ordre et dans quels termes on veut le dire, et si l'on ne s'en souvient ! Je ne critique pas ces divisions, mais je dis qu'elles crèvent les yeux aussi bien que les quatre, cinq, six et même sept parties (car ils ne sont pas d'accord entre eux sur ce point) entre lesquelles ils répartissent tout le discours (3) ». Il n'y a de règles importantes pour l'orateur que de prouver la vérité de ce qu'il soutient, se concilier la bienveillance des auditeurs et de les entraîner dans sa conviction. La science historique et juridique, la dialectique, l'esprit critique, la psychologie sont plus utiles que toutes les lois techniques. Puis, comme Catulus demande à Antoine de lui apprendre quel est l'ordre qu'il adopte et comment il procède pour la disposition des preuves, art dans lequel il excelle, Antoine répond négligemment que si Catulus ne l'en avait fait souvenir il n'aurait même pas songé à parler de cette question. « Si je réussis parfois assez bien en cela, dit-il, je le dois à la pratique, ou plutôt au hasard (4). » Néanmoins, pour

(1) *De Oratore*, I, 31.

(2) *Ibid.*, I, 31.

(3) *Ibid.*, II, 19.

(4) *Ibid.*, II, 42.

donner satisfaction à Catulus, il veut bien parler de la « disposition », mais cette disposition ne relève nullement de la technique : elle est tout entière affaire de jugement. Disposer, c'est choisir entre les arguments, ne pas les compter, mais les peser ; disposer, c'est trouver le moyen d'instruire et de charmer ceux qui nous écoutent — et pas plus que le charme ne doit être concentré dans l'exorde, mais répandu sur tout le discours, la clarté ne doit être attachée à la narration. Point de règles fixes : que l'exorde soit insinuant ou véhément, peu importe, l'essentiel est qu'il frappe les auditeurs ; que la confirmation précède ou suive la réfutation, l'affaire n'a aucun intérêt : car comment réfuter l'adversaire sans établir notre système, comment établir notre système sans réfuter l'adversaire ?

Cicéron, parlant en son nom, dans l'*Orator*, n'est pas plus fervent qu'Antoine pour les lois de la disposition. Il reconnaît qu'aussi bien que l'invention, « elle ne relève pas de la technique oratoire, mais du jugement qui est à l'éloquence ce que l'âme est au corps (1) ».

Aussi résume-t-il ses préceptes en quelques lignes : « Une fois les idées trouvées, comment les distribuer ? — c'est le second de nos trois points : que l'introduction ait de la dignité ; qu'elle nous amène brillamment jusqu'à la cause ; que l'orateur s'empare des esprits au premier choc, qu'il affaiblisse ou anéantisse les faits qui sont contraires à sa thèse ; qu'il mette ses arguments les plus solides, les uns au commencement, les autres à la fin, et qu'il glisse au milieu les plus faibles (2). »

Il n'est pas surprenant qu'un professeur d'éloquence donne aux préceptes une place plus grande qu'un orateur. Après Cicéron, Quintilien : Quintilien est l'un de ceux qui ont affirmé l'utilité de la composition et, sous certaines réserves, l'excellence d'un ordre déterminé dans le discours (3). Tout d'abord il excuse Cicéron d'avoir dit que la rhétorique est le résultat de l'observation et non de l'art en alléguant qu'il a prêté ce propos à Antoine, ennemi déclaré de l'art, sans le prendre à son compte ; il blâme Lysias d'avoir soutenu que

(1) *Orator*, ch. xiv.

(2) *Ibid.*, ch. xv.

(3) QUINTILIEN, *La formation de l'orateur*, II, 17.

les ignorants retrouvent, quand ils sont échauffés par la passion, la « disposition » que les rhéteurs enseignent à leurs élèves ; il pardonne à Aristote d'avoir défendu une thèse analogue dans son *Gryllus*, parce qu'il a reconnu dans sa *Rhétorique* que la rhétorique est un art et lui a assigné place entre la politique et la dialectique. Quintilien maintient donc que les cinq parties de l'art oratoire traditionnelles doivent être successivement étudiées et, parmi elles, il considère à son rang la deuxième, la disposition. Il s'élève d'ailleurs contre ces novateurs qui ont ajouté à la « disposition » l'ordre, comme si la « disposition » était autre chose que l'arrangement du discours dans le meilleur ordre possible (1), « ne voyant point ou ne voulant point voir que toute distinction entre des ordres divers pose le problème de l'ordre apparent et de l'ordre réel, de l'organisation et du plan ». Après des déclarations aussi catégoriques, Quintilien entre dans le détail, et là, conseillé par la pratique, guidé par le bon sens, se rapproche de Cicéron. Il ne soumet à une disposition rigoureuse que le discours appartenant au genre judiciaire, laissant toute latitude aux orateurs qui délibèrent ou prononcent des panégyriques dans les assemblées publiques. Même dans le genre judiciaire, il n'est pas homme à exiger que l'exorde, la narration, la confirmation, la réfutation, la péroraison se déroulent dans un ordre immuable ou inflexible. Il note avec soin, comme l'avait fait Cicéron, que l'ordre de l'invention n'est nullement celui-là ; que l'orateur doit avant tout rechercher quel est le genre de cause, ce qui est en question, ce qui peut lui être avantageux, nuisible, ce qu'il faut prouver, réfuter, la question : comment présenter les faits, ne venant qu'ensuite. Mais ce que le professeur réclame de ses élèves, c'est qu'en rédigeant leurs discours, ils ne débutent pas suivant leur caprice, par telle ou telle partie ; il veut qu'ils s'astreignent à suivre l'ordre habituel. « On ne commence pas un portrait ou une statue par les pieds ; dans aucun art on n'exécute, en dernier lieu, ce qui doit être au commencement. Qu'arrivera-t-il d'ailleurs le jour où nous n'aurions pas le temps de rédiger notre discours ? L'habitude de procéder à rebours ne nous égarerait-elle pas ? Il faut donc méditer son sujet dans l'ordre que je viens de prescrire, et l'écrire dans l'ordre que j'ai indiqué

(1) QUINTILIEN. III, 3.

plus haut (1). » Simple règle pédagogique, on le voit, et d'une portée plutôt morale qu'esthétique !

Quintilien s'aperçoit bien que le cadre qu'il fixe est une simple invitation à mettre de l'ordre dans le discours, mais qu'il n'impose point un ordre. L'ordre véritable, il est absolument impossible de le déterminer à l'avance. Sans doute, il y a nécessité absolue à ce que le discours ne ressemble pas à un chaos où tout flotte pêle-mêle, sans lois et sans guides, mais « comme il n'y a peut-être pas eu dans le cours des siècles une cause qui fût entièrement semblable à une autre, il faut que l'avocat réfléchisse, fasse attention, invente, juge et ne prenne conseil que de lui-même, bien que, je l'avoue, il y ait des règles qu'on peut enseigner et je n'y manquerai pas. » (2) Ces règles, ce sont des règles psychologiques : après Platon, Aristote, Cicéron, Quintilien répète que la disposition peut être modifiée lorsque la cause le réclame, que la confirmation doit quelquefois, pour avoir plus de force, passer après la réfutation et que l'exorde peut être abrégé ou même supprimé. La seule loi qui vaille, c'est le résultat à obtenir, la conviction à faire naître : le succès est le maître suprême.

Si nous passons à l'autre genre littéraire, qui, avec l'éloquence, compose chez les anciens tout l'art littéraire : la poésie, nous verrons que la pensée d'Aristote sur la composition n'a guère été dépassée, et qu'Horace ou Longin ne font autre chose, sur ce point, que commenter la nécessité de l'unité dans l'œuvre littéraire.

Horace, dans son *Épître aux Pisons*, n'a pas le pédantisme de prôner un ordre sévère, un enchaînement strict des idées, une progression régulière. Cette épître, où les préceptes sont donnés en souriant, et les maximes reliées entre elles à l'aventure, cette épître qui commence par une comparaison plaisante et finit par une scène de comédie, échappe elle-même à tout plan. Horace se contente, en termes beaucoup moins précis qu'Aristote, de conseiller aux poètes de mettre en leurs écrits une certaine unité, de ne pas les surcharger de détails, d'établir entre les développements quelque proportion, de se garder des dissonances trop fortes dans la tonalité, et il s'évade aussi-

(1) QUINTILIEN, *Ib.*, III, 9.

(2) *Ib.*, VII, Exorde.

tôt vers des descriptions pittoresques ou de malicieux exemples. Longin avait bien écrit deux volumes (1) sur la composition et la disposition des paroles, mais il entendait par là le style, et particulièrement dans le style l'*harmonie* et le *rythme*. Le *Traité du Sublime* apparaît au contraire comme une proclamation des droits qu'a le génie de dédaigner le métier, et le sublime, la rhétorique. « Comme les moindres lumières s'évanouissent quand le soleil vient à éclairer, de même toute les subtilités de la rhétorique disparaissent à la vue de cette grandeur qui les environne de tous côtés (2) », dit Longin, et il déclare que la sublimité dans les pensées vient d'une élévation naturelle de l'esprit et, par suite, est plutôt un présent du ciel qu'une qualité qui se puisse acquérir (3).

C'est pourquoi, si les œuvres ordinaires obéissent aux règles générales « de l'invention, de la disposition, et de la distribution », les œuvres sublimes naissent de cinq sources fort différentes : « la puissance qui élève l'esprit jusqu'aux idées des choses, le pathétique, la frappe des figures, la noblesse de l'expression, la disposition des paroles conformément au jugement et au goût (4) ». De l'économie de l'œuvre entière, du plan d'après lequel s'assembleraient les éléments de l'ouvrage sublime, il n'est point question ici. Longin, comme Aristote l'avait fait dans sa *Rhétorique*, passe sans transition de l'invention au style et ne réserve même point à la composition le court chapitre que lui avait concédé le philosophe.

On se tromperait donc si l'on croyait que la nécessité du plan a paru un dogme aux orateurs, aux poètes, ou aux critiques de l'antiquité. Tout au plus les sophistes, les rhéteurs et les pédagogues ont-ils soutenu qu'il existait certaines règles qui se pouvaient enseigner, une discipline grâce à laquelle on arrivait à mettre de l'ordre dans ses inventions. Mais tous, il est vrai, ont cru que l'ordre était nécessaire aux productions de l'esprit, et que cet ordre devait avoir pour signe l'unité. Tous aussi ont pensé que l'orateur ou le poète avait un contrôle sur son intelli-

(1) LONGIN, *Du Sublime*, ch. xxxvi.

(2) *Ibid.* xvii.

(3) *Ibid.* ch. viii.

(4) *Ibid.*, ch. vii.

gence, qu'il était le maître et l'auteur responsable sinon de ses inventions, au moins de la place qu'il leur assignait dans son œuvre.

Et si l'on admet qu'il existe trois sortes d'ordre un : ordre spontané qui se confond avec l'organisation instinctive des êtres vivants, un ordre systématique qui résulte d'une intervention de l'intelligence dans l'organisation spontanée, et un ordre artificiel qui n'est que l'application des formules fixes, on peut dire que les anciens ont bien aperçu que l'ordre artificiel n'était qu'illusion, mais qu'ils ont mal distingué, au-dessus de l'ordre systématique, l'ordre vivant.

Il faudra plus de trois siècles, du xvi^e au xix^e siècle, pour que cette idée se dégage. La rhétorique et la poétique vont fleurir dès la fin du xve siècle ; les arts de pleine, de première, de seconde rhétorique, de rhétorique vulgaire, surgissent avant même que la Renaissance ait fait revivre les préceptes d'Aristote et de Quintilien. De la disposition dans la poésie ou l'éloquence on parle peu (1). Il s'agit bien plutôt de définitions, de genres, de vocabulaire et de rimes que de théories générales sur l'art de composer. Mais, dès 1527 paraît en Italie un *Art poétique* écrit en vers latins qui renchérit sur les règles posées par les Anciens, et les proclame comme des vérités évidentes. Dans l'*Art poétique* de Vida, qui passa jusqu'au xviii^e siècle pour l'un des quatre piliers de la science poétique (2), un chant sur trois est consacré à l'invention et la disposition de l'œuvre poétique. Rien d'original, il est vrai : Aristote et Horace sont mis au pillage, mais le ton se fait impérieux, pressant, le dogme s'élabore. L'invention, dit Vida, ne peut s'enseigner : « les poètes n'ont besoin des leçons de l'art que pour la disposition (3) ». Et les règles de se succéder : le poète, en commençant, doit tracer en quelques mots le dessein de son ouvrage, invoquer le secours du ciel, prendre un ton modeste, ne pas nommer le héros par son nom, puis il se plaît à piquer la curiosité du lecteur, à la déjouer, à retarder le plus longtemps possible l'épisode attendu. Surtout il ne devra jamais s'abandonner au

(1) EUSTACHE DESCHAMPS, *Art de Dictée. Les arts de Seconde Rhétorique* publiés par E. LANGLOIS et FABRI : *Le grand et vrai art de pleine rhétorique*.

(2) En 1771, l'abbé BATTEUX publie et commente *Les quatre Poétiques* d'Aristote, d'Horace, de Vida et de Despréaux.

(3) VIDA, chant II, vers 15.

hasard (1) ; tout doit être prévu, aucune digression n'est tolérée, et si les maîtres paraissent avoir méconnu cette loi, si Virgile s'attarde à décrire le bouclier d'Enée, ou à nous conter l'histoire du monde, il y a pour eux des excuses et des justifications auxquelles un moderne ne saurait prétendre... Et Vida peut bien alors célébrer l'enthousiasme et l'inspiration, décrire le poète soulevé par le Dieu et arraché aux soucis matériels, « il conseille toutefois au jeune poète de modérer cet enthousiasme, de mettre un frein à son esprit, d'entraver son élan par la raison et l'effort (2) ».

Grand débat renouvelé des anciens : de l'art et de la nature qui est supérieur et, partant, les règles de l'art peuvent-elles ajouter, et que peuvent-elles ajouter à la nature ? Les humanistes italiens, les théoriciens du xvi^e siècle s'attaquèrent au problème et, suivant qu'ils accordent plus ou moins à l'art, ils feront plus ou moins de cas de cette partie de la poétique ou de l'éloquence qu'on nomme économie ou disposition. Thomas Sébillet, par exemple, qui, dans son *Art poétique français* (1548), exalte la « divine invention », n'accorde à l'économie que quelques lignes et ses préceptes sont fort maigres : il engage à « joindre les unes choses aux autres proprement au progrès de son poème (3) » et à ne pas imiter le sot couturier qui remplirait les quartiers de la robe noire d'une pièce ou rouge, ou verte. Au début du xvii^e siècle, dans son *Art poétique* (1603), Vauquelin de la Fresnaye, suivant l'opinion de Ronsard et de Bellay, donne à l'art le soin de guider la nature jusqu'au sommet du Parnasse (4), mais de lois précises concernant la disposition, point. La réglementation de Vida demeure la plus complète, et la plus tyrannique.

Il ne faut pas demander aux grands classiques des opinions personnelles sur le problème de la composition ; au xvii^e-siècle, la rhétorique a cause gagnée à peu près partout ; seuls des esprits indépendants, comme Méré (5), émettent quelques doutes

(1) VIDA, chant II v. 150-99.

(2) *Ibid.*, II v. 449.

(3) THOMAS SÉBILLET, *Art poétique*, ch. III.

(4) VAUQUELIN, *Art poétique*, I, v. 57.

(5) Cf. *Œuvres posthumes* du CHEVALIER DE MÉRÉ, Paris, 1700, in-16, III^e Discours : *De l'éloquence et de l'entretien*. Méré proteste qu'il ne saurait donner des

sur les vertus d'un ordre compassé, et sur la nécessité d'un plan soigneusement établi. Au reste, d'autres questions sollicitent davantage l'attention des critiques et des théoriciens. Boileau, lui-même, dans son *Art poétique*, n'accorde à la « disposition » que deux vers traduits littéralement d'Horace (1), mais voici qu'au XVIII^e siècle, avec Fénelon et Buffon, le problème va se poser en des termes nouveaux. Buffon, dans son *Discours à l'Académie*, formule la théorie du plan avec l'autorité que lui donne une conviction profonde dans l'ordre rationnel du monde, mais Fénelon, qui ne s'appuie sur les anciens que pour se pencher plus loin sur l'avenir, tout en citant Horace, esquisse une philosophie de l'ordre, nouvelle. Si bien qu'à rebours de l'ordre chronologique il faut placer le *Discours* avant la *Lettre à l'Académie*.

Buffon est pour ainsi dire cartésien. Si la conception de l'ordre qu'il se fait est statique, il ne nie pas pourtant le rôle du mouvement. « Pour bien écrire, dit-il, il faut que la chaleur du cœur se réunisse à la lumière de l'esprit (2). » Qu'on donne au génie cette étendue qu'est l'intelligence, et ce mouvement qu'est la sensibilité, comme le Dieu de Descartes, il créera une œuvre éternelle, mais, et c'est en cela que Buffon demeure dans la tradition classique, le mouvement s'ajoute à l'ordre ; il n'a d'autre fonction que d'animer la figure géométrique préalablement dessinée : c'est l'intelligence, la raison, la réflexion qui arrêtent l'ordre dans lequel les idées seront enchaînées, après quoi la sensibilité intervient et circule à travers la chaîne des idées. Dès que les objets sont compliqués, l'écrivain a besoin de « l'art de combiner, c'est-à-dire l'art de penser par

règles de l'entretien : « Je n'ai pour toute méthode qu'un ordre naturel, et même selon mon caprice et mon goût. » — Il n'est point partisan d'un enchaînement trop strict dans le discours. « Quand on n'use des connaissances que pour donner de la grâce ou du prix au discours, on place les sujets qu'on traite comme on le juge à propos ou, pour mieux dire, selon qu'ils viennent dans l'esprit. Et pour moi, soit que je veuille écrire un billet, une lettre, ou quoi que ce puisse être, je n'ai rien de préparé ; je commence par ma première pensée, au moins si je la trouve raisonnable. Ensuite l'instinct ou le hasard achève le reste et je vois que le travail et les efforts de l'esprit se sentent comme ceux du corps. » (P. 100.)

(1) « Il faut que chaque chose y soit mise en son lieu, Que le début, la fin répondent au milieu » (Boileau, *Art poétique*, chant I).

(2) BUFFON, *Appendice au Discours sur le style*.

ordre, de réfléchir avec patience, de comparer avec justesse, en réunissant les idées éparses pour en former une chaîne continue qui présente successivement à l'esprit toutes les faces de l'objet (1) ».

C'est pourquoi le plan est nécessaire. La réflexion doit disposer les premières vues et les principales idées ; elle doit mettre entre elles la hiérarchie et les intervalles convenables, et de cet ordre réfléchi « naîtront les idées accessoires et moyennes » qui serviront à remplir les intervalles. Buffon, ici, pousse à la limite la théorie de l'ordre tout-puissant : l'ordre est donné comme créateur. Grâce au plan, élaboré par l'intelligence réfléchie, l'œuvre artistique aura l'unité qui l'égalera aux œuvres de la nature. Car Buffon n'oppose point la nature à la raison, la vie à l'intelligence. A ses yeux, la nature n'est qu'une intelligence suprême, une raison ordonnatrice. « Pourquoi les ouvrages de la nature sont-ils si parfaits ? demande-t-il. C'est que chaque ouvrage est un tout et qu'elle travaille sur un plan éternel dont elle ne s'écarte jamais. » Le plan éternel que conçoit la nature avant de susciter la vie, les plans que l'écrivain médite avant son œuvre n'en sont que les images. C'est dans la construction du plan que l'homme se rapproche le plus de Dieu, c'est là où l'auteur fait éclater son génie. Sans doute, enfermé d'avance entre des jalons semblables à des bornes, le mouvement ne pourra circuler librement, mais Buffon, loin de la regretter, applaudit à cette contrainte. Le but du plan est justement de ramener la sensibilité vagabonde non pour le vain plaisir de la brimer, mais pour la guider et la conduire vers la raison créatrice. « Pour bien écrire, il faut donc posséder pleinement son sujet ; il faut y réfléchir assez pour voir clairement l'ordre de ses pensées et en former une suite, une chaîne continue, dont chaque point représente une idée, et lorsqu'on aura pris la plume, il faudra la conduire successivement sur ce premier trait, sans lui permettre de s'en écarter, sans l'appuyer trop inégalement, sans lui donner d'autre mouvement que celui qui sera déterminé par l'espace qu'elle doit parcourir (2). »

En vérité, il est difficile de proclamer avec plus de force et plus de noblesse l'éminente dignité du plan. Si la rhétorique

(1) BUFFON, *Appendice au Discours sur le style*.

(2) *Id.*, *Discours sur le style*.

est condamnée à mourir, elle meurt dans une superbe agonie.

En apparence, la doctrine de Fénelon est si voisine de celle de Buffon qu'on en a maintes fois montré et les ressemblances et les rapports. La nécessité de l'ordre, la splendeur de l'unité affirmées par Fénelon paraissent même avoir inspiré directement Buffon. Et cependant, pour Fénelon, le plan est tout autre chose qu'un projet d'architecte, l'ordre ne se ramène pas à la raison, l'œuvre d'art n'est pas une figure géométrique animée par la sensibilité. Bien qu'il ne prononce point le mot, Fénelon décrit l'intuition artistique, et l'on peut dire que cent ans avant Goethe, il a la notion de « l'aperçu ». C'est dans le *Projet de rhétorique* que l'on trouve, clairement indiquée, cette idée. L'ordre que doit suivre l'orateur n'est nullement un ordre rationnel ou régulier. Il doit remonter d'abord « au premier principe qu'il veut débrouiller, le mettre en lumière, le tourner et le retourner, et descendre jusqu'aux dernières conséquences par un enchaînement court et sensible ». Certes, un tel enchaînement n'échappe pas à l'esprit, mais — la phrase même de Fénelon l'indique — il est engendré par la force du premier principe. « Chaque vérité est mise en sa place par rapport au tout : elle prépare, elle amène, elle appuie une autre vérité qui a besoin de son secours. Cet arrangement sert à éviter les répétitions qu'on peut épargner au lecteur, mais il ne retranche aucune des répétitions par lesquelles il est essentiel de ramener souvent l'auditeur au point qui décide lui seul de tout. » La théorie de Buffon est intervertie : ce n'est plus l'ordre qui appelle le mouvement, c'est le mouvement qui déroule l'ordre. Et les comparaisons dont use Fénelon sont plus explicites encore. Le principe premier, qui est aussi le « centre » de l'ouvrage, est le point d'où la lumière se répand sur toutes les parties de l'ouvrage comme le jour que le peintre place dans son tableau. « Cette unité de dessein fait qu'on voit, d'un seul coup d'œil, l'ouvrage entier, comme on voit de la place publique d'une ville toutes les rues et toutes les portes, quand toutes les rues sont droites, égales et en symétrie. Le discours est la proposition développée ; la proposition est le discours en abrégé. »

Que devient « la disposition » dans une telle conception ? Elle disparaît, abolie par l'ordre supérieure qui naît du premier

principe, et l'on peut dire que Fénelon raye de son projet de rhétorique la deuxième partie de l'éloquence.

Mais le débat n'est pas clos : l'opinion de Buffon et celle de Fénelon se rattachent à des philosophies trop solides pour que l'une triomphe aisément de l'autre. Ici la croyance en l'ordre immobile, là la conviction que le mouvement est l'absolu ; ici un Dieu géomètre, là un Dieu enthousiaste ; d'un côté Apollon, de l'autre Dionysos. Aussi la divergence entre les deux théories ne fait elle que s'accroître au fur et à mesure que la critique du plan, création de l'intelligence réfléchie, devient plus serrée. Non seulement des pédagogues, comme Rollin, continuent à tenir pour la rhétorique traditionnelle et à faire place à la disposition, mais les philosophes originaux, comme Condillac, appliquant leur doctrine à l'art d'écrire, laissent au jugement ordonnateur le soin de distribuer les idées selon la logique. A vrai dire, Condillac n'est point un logicien orthodoxe. Il montre au contraire que le jugement est plutôt une vision qu'un raisonnement et que le syllogisme est un appareil aussi compliqué qu'inutile pour développer en trois termes une évidence comprise en l'un des trois ; il montre de même que dans nos conceptions nous apercevons immédiatement un rapport entre diverses idées, et que le style a pour fonction d'exprimer analytiquement le rapport découvert (1). Toutefois, lorsqu'on envisage l'œuvre en son entier, et la liaison qui doit exister entre les parties, il ne croit pas que cette liaison puisse être aperçue immédiatement dans un objet aussi complexe : il restitue donc à la réflexion le soin d'assigner son rang à chaque idée. Certes, il reconnaît que « la méthode est surtout nécessaire aux ouvrages de raisonnement », mais il l'étend à la poésie ; d'après lui, l'effort de l'écrivain doit tendre à faire converger vers une fin donnée le sujet du discours (2), à écarter les digressions, et la seule concession qu'il fasse à la spontanéité, c'est de permettre à son élève, « lorsque le plan est bien arrêté, de passer indifféremment du commencement à la fin ou au milieu, et au lieu de s'assujettir à aucun ordre, de ne consulter que l'attrait qui fait saisir le moment où l'on est plus propre à traiter une partie qu'une autre (3) ».

(1) CONDILLAC, *De l'Art d'écrire*, I, 1.

(2) *Ibid.*, IV, 1.

(3) *Ibid.*, IV, 1.

Simple conseil qui ne modifie en rien la théorie de la composition ! Mais si Condillac est encore défenseur de la rhétorique, Goethe la frappe au point vital ; il applique ses coups non pas sur quelques préceptes de détail, mais sur l'intellectualisme qui leur sert de base. A plusieurs reprises il met en lumière que ce que nous appelons ordre n'est qu'une construction artificielle de notre esprit, en particulier, que, dans l'œuvre littéraire, le plan, le plan inéluctable, est l'interprétation de ce qui existe, comme un coup d'œil en arrière sur le chemin parcouru, la trace que les pensées ont laissée en passant. Il emprunte la voix railleuse de Méphistophélès pour détruire cette illusion. Quand l'Ecolier, croyant avoir affaire au D^r Faust, lui demande gravement des conseils, il lui expose ironiquement son programme d'études :

« Ensuite on vous apprendra tout le long du jour que, pour ce que vous faites en un clin d'œil comme boire et manger, un, deux, trois est indispensable. Il est de fait que la fabrique des pensées est comme un métier de tisserand où un mouvement du pied agite des milliers de fils, où la navette monte et descend sans cesse, où les fils glissent, invisibles, où mille nœuds se forment d'un seul coup ; le philosophe entre ensuite et vous démontre qu'il doit en être ainsi ; le premier est cela, le second cela, donc le troisième et le quatrième cela et que si le premier et le second n'existaient pas, le troisième et le quatrième n'existeraient pas davantage. Les étudiants de tous les temps prisent fort ce raisonnement et aucun d'eux pourtant n'est devenu tisserand. Qui veut reconnaître et détruire un être vivant commence par en chasser l'âme ; alors il a entre les mains, toutes les parties ; mais, hélas ! que manque-t-il ? rien que le lien intellectuel (1). »

Cette pénétrante critique n'est point un des sophismes que Goethe se plaît à prêter au docteur de néant ; c'est bien là son opinion, et nous la retrouvons exposée par le poète dans les dernières années de sa vie, au cours de ses entretiens avec Eckermann. Entre la rêverie diffuse et le travail de l'expression, Goethe place « l'aperçu », centre vital de toute l'œuvre, qui diffère autant du plan que l'intuition de l'analyse. Pour Goethe,

(1) *Faust*, I^{re} partie, 2^e Scène du *Cabinet d'Etudes*.

le plan n'est qu'une traduction en langue intelligible d'une aperception de l'esprit. Cela s'entend, il est vrai, des écrivains de génie, de ceux qui reçoivent l'inspiration comme un don divin, non des esprits pauvres qui laminent laborieusement l'idée qu'ils ont prise ils ne savent trop où. Pour les premiers seuls, le plan n'a ni réalité ni valeur : Shakespeare aperçoit d'un d'un seul coup dans *Hamlet* tout ce qu'il contient, il saisit en même temps le lien des événements, le sens du drame, et surtout, ce qui de l'avis de Goethe donne à l'œuvre son unité véritable : le *ton* dans lequel elle doit être écrite. Goethe ne restreint pas au génie cette sorte de passivité heureuse : il ne croit point que les inventions de détail sont engendrées par l'ordre réfléchi et, en quelque sorte, produites par le plan, ainsi que le pensait Buffon ; il pense au contraire que tout ce qui remplit l'espace compris entre les premiers linéaments du plan est un don gratuit de l'inspiration et comme une création continuée. « Mais il y a aussi, répond-il à Eckermann, qui lui a demandé s'il existe un moyen d'amener une veine de fécondité, une fécondité d'espèce différente, soumise à des influences terrestres et que l'homme tient plus en sa puissance, quoique là encore il trouve des motifs pour s'incliner devant quelque chose de divin. Je mets dans cette catégorie tout ce qui appartient à l'exécution d'un plan conçu, tous les anneaux intermédiaires d'une chaîne de pensées dont on voit briller les pointes extrêmes ; j'entends tout ce qui donne une vie, un corps visible à une œuvre d'art (1). »

L'anti-rhétorique de Goethe devait passer dans le romantisme français. Victor Hugo, dès 1826, dans la Préface des *Odes et Ballades*, oppose l'ordre à la régularité ; c'est-à-dire l'ordre intérieur à l'ordre superficiel. Sans doute cette distinction n'est ni très nouvelle ni très précise ; tous les classiques y eussent souscrit et les rhéteurs sophistes la connaissaient dès le ve siècle ; Platon, Fénelon et Goethe avaient fait une critique de la régularité autrement puissante, mais Hugo en présentant l'idée, dégagée de toute la philosophie qui l'explique et la justifie, la rend par là même plus accessible et plus frappante. « Il faut bien se garder de confondre l'ordre avec la

(1) *Conversations recueillies* par ECKERMANN, 11 mars 1828 (Ed. Délerot, t. II, p. 10-11).

régularité, écrit-il. La régularité ne s'attache qu'à la forme extérieure ; l'ordre résulte du fond même des choses, de la disposition intelligente des éléments intimes d'un sujet. La régularité est une combinaison matérielle et purement humaine ; l'ordre est pour ainsi dire divin. Ces deux qualités si diverses dans leur essence marchent fréquemment l'une sans l'autre. Une cathédrale gothique présente un ordre admirable dans sa naïve irrégularité, nos édifices français modernes auxquels on a si gauchement appliqué l'architecture grecque ou romaine n'offrent qu'un désordre régulier. Un homme ordinaire pourra toujours faire un ouvrage régulier ; il n'y a que les grands esprits qui sachent ordonner une composition. Le créateur, qui voit de haut, ordonne ; l'imitateur qui regarde de près régularise ; le premier procède selon la loi de sa nature ; le dernier suivant les règles de son école. L'art est une inspiration pour l'un ; il n'est qu'une science pour l'autre. En deux mots (et nous ne nous opposons pas à ce qu'on juge d'après cette observation les deux littératures dites classique et romantique) la régularité est le goût de la médiocrité, l'ordre est le goût du génie (1). » Tout cela demeure très vague : doit-on en déduire que l'écrivain pratiquement ne doit pas arrêter un plan avant d'exprimer son œuvre, que l'ordre n'est pas une création, mais une interprétation de l'intelligence ? Il est bien impossible de le dire, Hugo semblant apercevoir assez mal combien est équivoque le mot *ordre*.

Il n'y a pas la moindre équivoque au contraire dans la célèbre *Philosophie de la composition*, d'Edgard Poe, qui dépasse la rhétorique ; il fait de l'effort intellectuel, réfléchi, et conscient le créateur de l'œuvre littéraire. Tant s'en faut qu'il dédaigne la disposition, qu'il regarde l'invention elle-même comme un produit de la raison et de la volonté. On connaît son étude sur la genèse du *Corbeau*. A l'en croire, et il est délicat de le contredire, « toute sa composition s'est avancée pas à pas vers sa fin avec la précision et les rigides conséquences d'un problème de mathématiques (2). » Il a d'abord fixé la longueur du poème : cent vers — en raison de l'étendue qu'un lecteur peut parcourir

(1) V. HUGO, Préface des *Odes et Ballades*.

(2) EDGAR POE, *Poésies complètes*, traduites par MOUREY, Paris, 1910, p. 235.

d'un seul trait ; le sujet : la Beauté, en raison d'un thème qui puisse être universellement apprécié ; le ton : la tristesse, en raison de son harmonie avec le sujet choisi ; le mode de développement : le refrain, en raison de son origine populaire ; la nature du refrain : Nevermore, en raison de sa cadence sonore et prolongée, ainsi que de sa tristesse ; le sens du poème : la Mort, en raison de sa valeur poétique lorsqu'elle s'associe à la Beauté — et ainsi de raison en raison, de déduction logique en déduction logique, Edgard Poe conçoit les *moindres* détails de son poème. Certes on pourrait discuter (1) : noter que les questions qu'il se pose n'entraînent nullement les réponses qu'il leur donne, — une proposition évidente peut toujours être montée en syllogisme et toute invention en déduction ; — que la méditation semble plutôt avoir suivi le problème que l'avoir précédé, mais il n'en reste pas moins qu'E. Poe croit fermement à l'efficacité de la réflexion et affirme qu'une œuvre ne doit être exprimée qu'après avoir été distribuée selon un plan minutieux. « Tout plan digne de ce nom doit être élaboré en vue de son dénouement, avant que l'on puisse y toucher en rien avec la plume. C'est seulement en ayant en vue constamment le dénouement que nous pouvons donner à un plan son air indispensable de conséquence ou de causalité, en faisant tendre de tous points les incidents et surtout le ton du développement de notre intuition (2). » Ainsi le maître de l'étrange et le peintre de la folie revendique les droits de la raison et considère la « disposition » comme le principe et la fin de l'art.

La rhétorique n'est donc pas morte et l'anti-rhétorique n'a pas triomphé. On publie encore de nos jours des *Etudes de composition littéraire*, des *Principes de composition*, des *Théories de la composition littéraire* et la doctrine sur laquelle se fondent ces ouvrages est toujours l'ancienne rhétorique, la croyance qu'ils impliquent est toujours la primauté de la raison. Il est vrai que les tendances nouvelles se font jour. Ainsi, M. Baldensperger, dans *La Littérature*, commentant l'entretien de Goethe avec Eckermann auquel il a été fait allusion précédemment, exprime avec force l'idée que le plan n'est qu'une ombre vaine. « Un plan est sans doute une transposition logique et

(1) Cf. une judicieuse critique de Paschal, *livre cité*.

(2) ED. POE, *livre cité*, p. 232.

consciente de cette intuition, mais un plan n'est déjà qu'un squelette, un résumé exsangue, propre tout au plus à servir d'aide-mémoire et à évoquer l'aperçu initial » et M. Baldensperger attribue la puissance créatrice, que les maîtres de la rhétorique donnent au plan, « à l'image intérieure, au schéma, au point génétique autour desquels et par lesquels s'organisent les fragments attachés à la réalité (1) ».

Que tirer de cette enquête rapide sur la disposition et le plan ? Que peut en retenir le critique, qui, sans se soucier de philosophie ni d'esthétique, cherche uniquement à suivre pas à pas la démarche de l'écrivain créant son œuvre ? Deux observations peut-être :

La première, c'est que l'idée de disposition n'a jamais eu la valeur d'un dogme universel. A toutes les époques on en a fait la critique ; à peine était-elle formulée comme une règle d'école que des doutes s'élevaient sur son efficacité. De très bonne heure on l'a confrontée avec l'ordre vivant, on a opposé le plan à l'organisation, elle a participé aux vicissitudes de l'intellectualisme, et il est probable que son sort demeure lié au sort de celui-ci, quel qu'il soit. On pourrait dire par conséquent :

La nécessité du plan, conçu comme une étape entre l'invention et l'expression, et comme une intervention de l'esprit critique dans l'imagination, n'a jamais été unanimement proclamée ; elle a été affirmée ou contestée dans la mesure où la raison paraissait ou non expliquer la vie.

La deuxième observation — et celle-là orientera notre méthode — est que les écrivains ont subi très inégalement les influences de cette idée. Les uns l'ont négligée, d'autres acceptée, d'autres l'ont adoptée. Il y a donc des œuvres qui ont passé par l'étape du plan, et l'on ne peut reconstituer leur genèse sans marquer cette étape. Disons :

Lorsqu'une œuvre littéraire, avant d'être exprimée, a été distribuée selon un plan, le critique doit rechercher quelles modifications ce plan a apportées à l'idée génératrice.

Mais quel objet donner à l'étude du plan ? Le mot plan s'applique à des notations écrites de genres si différents qu'il faut bien le préciser. Le témoignage de l'auteur lui-même donnant à certaines notes le titre de plan n'est pas décisif, nous

(1) Baldensperger, *livre cité*, p. 31-32.

en montrerons un exemple. Et nous verrons aussi que dans une suite d'ébauches, d'esquisses, de plans, de plans détaillés, de rédactions successives, il est extrêmement difficile de définir ce qui est le plan véritable, tant le passage de l'idée à l'expression s'est fait par gradation insensible. Comment distinguer un projet d'un sommaire, le plan d'un résumé ?

On se gardera de chercher une définition du plan si l'on croit — et c'est là notre opinion — que cette étape ne constitue dans l'évolution de l'idée génératrice qu'une des plus douteuses. Mais puisqu'il est des cas où le critique doit en faire l'étude particulière, il convient de fixer une règle pratique lui permettant d'isoler, dans la genèse de l'œuvre, ce moment.

En nous aidant des résultats que la brève enquête concernant l'idée de disposition nous a donnés, nous pourrions dire, semble-t-il, *qu'il est juste de nommer plan, l'esquisse où l'écrivain a marqué de façon certaine son intervention dans le développement de l'invention*. Or cette certitude nous sera donnée par deux signes : l'un interne, lorsque l'écrivain indique sa volonté de canaliser l'idée génératrice en notant les effets qu'il se propose d'obtenir ; l'autre externe, lorsque employant le pronom « je » il entremêle, dans l'esquisse, la description de son invention et l'analyse de sa recherche.

Convention, sans doute, que je me hâte de dénoncer, mais convention utile et pas tout à fait arbitraire puisqu'elle correspond au principe que le plan est le moment où l'idée génératrice est arrêtée dans son développement quasi spontané par l'esprit critique.

Une telle convention offre au surplus l'avantage de permettre une classification des plans, car suivant que nous aurons affaire à des esquisses où l'esprit critique et, si l'on peut dire, la volonté intellectuelle s'affirment, ou bien à des esquisses où l'écrivain s'efface derrière l'idée qu'il note, nous serons en face de plans véritables ou de plans illusoires.

En tête des plans qu'eût reconnus la rhétorique, il faut mettre ceux où l'écrivain dispose ses inventions non seulement dans une vue esthétique, échafaudant, démolissant, étayant à sa guise, mais encore dans une soumission plus ou moins complète à des habitudes reçues, à des traditions établies, à des règles fixes. L'esquisse est plus qu'un projet, c'est un cadre qui découpe l'invention avec la netteté d'une machine à l'em-

porte-pièce. Ici l'esprit critique agit avec d'autant plus de rigueur et d'autant moins de souplesse qu'il se guide sur des principes incontestés ou des modèles irréprochables.

Ensuite viendraient les plans où l'auteur, sans se soucier de traditions, distribue ses inventions en vue d'effets distinctement envisagés. Maître de ses personnages et de ses idées, l'écrivain les mène, comme le Dieu de Bossuet mène le monde, il prévoit tout et justifie tout ce qu'il n'a pas prévu.

Viendraient ensuite les plans où l'auteur cède le pas à son invention qu'il se borne à décrire — et parmi ceux-là on distinguerait plusieurs espèces. — Les uns ne seraient qu'une esquisse plus petite de l'œuvre définitive ; il n'existerait entre elles qu'une différence d'échelle : l'œuvre apparaîtrait comme un agrandissement du plan.

D'autres ne présenteraient que la face extérieure de l'œuvre et il faudrait réserver le nom d'ébauche à la notation de l'invention première, de l'idée génératrice. Entre l'ébauche et le plan, il y aurait changement de point de vue. L'ébauche comporterait les linéaments de l'œuvre vue du dedans, le plan les lignes de l'œuvre aperçue du dehors.

Enfin, viendraient ces plans qui n'ont de plans que le nom et qui sont, en réalité, une coupe dans l'idée génératrice, un regard jeté sur l'invention en train d'évoluer. Le caractère illusoire de ces plans serait décelé par l'écart considérable existant entre l'œuvre définitive et l'œuvre projetée, par l'instabilité et les transformations multiples des esquisses, par l'absence presque totale de notations indiquant chez l'auteur une préoccupation esthétique, par la disproportion des développements inscrits dans ces plans.

Et si fragile que soit une telle classification, adoptons-la pour examiner un certain nombre de plans, qui illustrent assez bien chaque catégorie.

Le Plan Fixe : DELILLE.

Le succès prodigieux qu'obtint la traduction des *Géorgiques* en 1770, eut sur Delille une influence décisive. Voltaire avait prétendu que Boileau même n'aurait pas osé traduire les *Géorgiques* et, à trente-deux ans, lui, auteur inconnu, les avait

traduites : sa traduction allait aux nues et lui ouvrait les portes de l'Académie. Delille voua à Virgile une admiration pleine de reconnaissance. Sa seule ambition fut d'écrire des *Géorgiques* françaises et il ne quitta plus son modèle d'un pas. Aussi lorsqu'il donne de ces *Géorgiques* une première ébauche dans le poème des *Jardins* ne s'attarde-t-il point à inventer un plan original. Quatre chants (1) : le premier contiendra les préceptes sur l'art de choisir le site des jardins et décrira les différents genres de jardins ; le deuxième aura pour objet les plantations, le troisième les gazons, les fleurs, les rochers et les eaux ; car il convient de ne pas tomber dans l'erreur du P. Rapin, qui a consacré dans son poème latin sur les *Jardins réguliers* tout un chant aux eaux ; enfin, le quatrième contiendra les règles pour tracer les sentiers, disposer les ornements, placer les statues qui orneront les jardins. Et, dans chacun de ces chants, il y aura ; cela va sans dire, un exorde où le poète invoquera sa muse, déplorera la faiblesse de son génie, célébrera la grandeur de son roi, décrira son enthousiasme, et une péroraison pathétique ou émue, dans laquelle les exclamations tiendront la meilleure place.

Mais ce n'est encore qu'un essai avant le coup de maître ; *L'Homme des Champs* (1800), les *Nouvelles Géorgiques*, comme les appelle l'auteur en sa préface, sont plus fidèlement encore calquées sur le modèle. Le plan — afin que nul n'en ignore — est exposé tout au long. Quatre chants — le chiffre est sacré. Le premier dira la joie du sage qui, « sachant se rendre heureux dans son habitation champêtre, travaille à répandre autour de lui son bonheur d'autant plus doux qu'il est plus partagé (2) », le second, les plaisirs utiles du cultivateur et cette « agriculture merveilleuse » qui dompte la nature ; le troisième est consacré à l'observateur naturaliste qui se forme un cabinet d'histoire naturelle avec les merveilles qui l'environnent ; le quatrième, enfin, apprend au poète à « célébrer, en vers dignes de la nature ses phénomènes et sa richesse ».

Les chants auront leur cadre habituel d'invocations et de morceaux à effet : et pour la fin de chacun des chants, Delille

(1) Cf. la préface de la deuxième édition des *Jardins* (1802).

(2) Préface de *L'Homme des Champs*.

réservera la peinture la plus difficile, celle qui semble un défi jeté à l'art par la nature :

A la fin du premier chant la description des jeux rustiques — et Delille tire un orgueil naïf d'avoir, en trois vers, décrit le jeu de boules :

Plus loin un buis roulant de la main qui le guide
S'échappe, atteint, parcourt dans son cercle rapide
Ces cônes alignés qu'il renverse en son cours.

La touchante légende d'Egérie et de Dolon, réunis par une île flottante, terminera le deuxième chant ; un couplet délicat en l'honneur de la chatte du poète mettra à la fin du troisième une note piquante ; et le quatrième s'achève par une évocation des châteaux dépouillés au profit des « chaumes rustiques ».

Ingratitudes des hommes ! Aveuglement, malveillance des critiques ! En dépit d'un ordre si compassé, on accuse Delille d'avoir négligé le plan de ces deux poèmes ! Un professeur de belles-lettres, Chaussard (1), publie en l'an IX un examen de *l'Homme des Champs*, examen sévère où l'auteur des *Géorgiques françaises* est rappelé aux principes, accusé d'employer « un faire systématique » et d'aligner les vers sans souci des transitions. D'amusants tableaux mathématiques confondent le poète. Chaussard a trouvé 643 répétitions, 558 antithèses, 498 vers symétriques, 294 vers surchargés, 164 vers léonins, soit 2.157 vers imparfaits, sur un total de 2.642 vers ! Ce n'est pas tout : Chaussard rassemble à la fin du volume toutes les critiques et épigrammes qui se sont déjà abattues sur *l'Homme des Champs* (2). Il cite même son adversaire politique, Geoffroi, qui, dans *l'Année littéraire*, écrivait : « Les *Géorgiques françaises* offrent le même vice dans le choix du sujet (que les *Jardins*), la même confusion dans le dessin, et ces défauts ne sont pas toujours couverts par la même élégance et les mêmes grâces (3). » Manque de plan : c'est aussi l'avis du critique anonyme de la *Décade philosophique*. « Venons au poème (*l'Homme des Champs*) : un défaut qui frappe d'abord et qui influe sur l'ou-

(1) CHAUSSARD, *livre cité*, p. 411-412.

(2) *Ibid.*, *livre cité*, p. 354.

(3) *Ibid.*, p. 411-412.

vrage entier, c'est le défaut d'ordre et de plan ; c'est celui qu'il serait le moins aisé de faire disparaître (1). »

Delille est extrêmement sensible à ces reproches. Désormais toutes les préfaces qu'il écrit ont en majeure partie pour but d'exposer d'abord qu'il a suivi un plan, ensuite que ce plan ne peut pas ne pas être le meilleur puisqu'il est celui qu'on observe dans les œuvres des maîtres.

Même il fait, en ce qui concerne *les Jardins*, une remarque péremptoire : le plan du poème est exactement celui de l'*Art poétique*.

« Ce qu'il y a de remarquable, écrit-il, c'est que, sans que l'auteur se le soit proposé, ce plan accusé de désordre se trouve parfaitement le même que celui de l'*Art poétique* si vanté pour sa régularité ! En effet, Boileau, dans son premier chant, traite des talents du poète, et des règles générales de la poésie ; dans le second et le troisième, des différents genres de poésie, de l'idylle, de l'ode, de la tragédie, de l'épopée, etc., en donnant, comme j'ai eu soin de le faire, à chaque objet une étendue proportionnée à son importance ; enfin, le quatrième chant a pour objet la conduite et les mœurs du poète, et le but moral de la poésie (2). »

Rencontre admirable et qui doit faire les critiques quinauds ! Mauvaise foi également que d'ignorer le plan de l'*Homme des Champs* ! Delille ne peut que rappeler le plan exposé et, pour répondre aux gens qui allèguent que les divisions ne tiennent pas essentiellement les unes aux autres, il observe simplement qu'il aurait fort bien pu consacrer un poème entier aux vignes, un autre aux moissons, un autre aux vergers, un autre aux abeilles, et que pourtant il a rassemblé ces quatre sujets dans les *Géorgiques*.

Néanmoins, Delille se montrera plus circonspect encore. En publiant *Malheur et Pitié* (1802), poème en quatre chants, il écrit dans la Préface un argument détaillé de son poème, dans lequel il prévient les critiques. Il annonce avec fierté les épisodes qui terminent chacun des chants, et il se flatte d'avoir su « donner quelque variété à ces terribles peintures en y mêlant quelquefois, sans disparate, des images douces et même

(1) CHAUSSARD, *livre cité*, p. 354.

(2) *Les Jardins*, Préface de l'édition de 1801.

riantes (1) » ; que les critiques ne s'avisent donc point de voir du désordre où il n'y a qu'un effet de contraste.

Un fait le préoccupe, semble-t-il, c'est que Virgile, dans ses *Géorgiques* qui sont sa Bible littéraire, a cousu les épisodes au poème, avec une nonchalance visible. Delille s'en prévaudra-t-il pour justifier son prétendu désordre, ou affirmera-t-il qu'il n'y a là qu'un art raffiné ? C'est cette dernière attitude qu'il adopte. Dans le *Discours préliminaire*, qui précède le poème des *Trois Règles* (1808), il loue Virgile de la maîtrise avec laquelle les épisodes sont liés au sujet. « Ce qui n'est pas nouveau, c'est que les épisodes doivent être liés au sujet principal. Virgile nous offre plus d'un modèle de ce genre. On a surtout justement admiré l'épisode le plus long et le plus remarquable du IV^e livre des *Géorgiques*. Il y a loin des abeilles à la mort d'Eurydice et à la descente d'Orphée aux enfers (2) », mais précisément Virgile a pris soin d'inventer Aristée, Protée, et le récit du demi-dieu !

Et lui, Delille, sur cet exemple élabore une règle aux allures paradoxales : « S'il est nécessaire que les épisodes se rattachent au dessin général de l'ouvrage, il ne l'est pas que l'idée principale de chaque épisode soit en rapport immédiat avec le fond du sujet ; au contraire, plus ces ornements accessoires lui sont étrangers, plus ils jettent dans la composition et de nouveautés et de variété, premier charme de tous les ouvrages d'imagination (3). » Avec une feinte humilité il se permet d'en donner un exemple : dans le chant des végétaux, il a placé l'épisode de Colomb près d'être massacré par l'équipage révolté, au moment où l'on approche du nouveau monde. Quel rapport entre cette scène marine et les végétaux ? Celui-ci : que Colomb a été averti par « une odeur végétale que la terre n'est pas loin ». Ainsi le thème du chant se trouve-t-il ingénieusement rappelé.

Enfin dans le dernier poème, *la Conversation* (1812), la théorie du plan fixe, déterminée dans ses moindres détails par des volontés particulières de l'auteur, s'étale ostensiblement. Delille est charmé de ses inventions ; il en rend compte et les approuve.

(1) *Malheur et pitié*, Préface (Ed. de 1802).

(2) *Discours préliminaire* (Ed. 1808).

(3) *Ibid.*

Il a préféré peindre des ridicules à donner des préceptes, parce que le genre didactique est un peu froid et monotone ; il a tracé des portraits en imitant les auteurs comiques et particulièrement Molière. Ainsi les personnages donnent eux-mêmes la clef de leurs caractères, dès les premiers vers ; leurs ridicules sont d'autant plus saillants que le poète a pris soin de placer à côté l'un de l'autre des personnages dominés par la même passion ; et comme « ce genre de poésie est privé de l'intérêt de l'action et des deux grands ressorts de la crainte et de l'espérance (la variété est presque le seul moyen d'attacher les lecteurs), il faut, quand on le peut, y joindre l'artifice des oppositions et des contrastes ». Et chaque fois, Delille demande au lecteur la permission de citer le passage où il a appliqué ses préceptes et qui — il n'en doute point — porte le genre à sa perfection.

Bien que les manuscrits de Delille ne nous permettent point (1) de contrôler si le poète en composant a obéi aussi rigoureusement qu'il l'affirme aux lois qu'il promulgue, il est clair qu'il a été hanté par son modèle — *les Géorgiques* — et que la disposition de ses poèmes a été calquée sur l'ordre, assez capricieux, du poème latin. Sans doute, Delille a plutôt été servi que contrarié par l'obsession d'un plan régulier et fixe, car ce charmant ciseleur de jolis vers n'avait nulle inspiration fougueuse qui dût être matée par un frein inflexible ; il lui était loisible d'appliquer ses motifs décoratifs à toute construction, quelle qu'elle fût, et l'on doit croire que si ses idées eussent eu plus d'empportement et de vigueur, elles eussent brisé le cadre fixe dans lequel elles se sont enfermées.

Le Plan conscient : ÉMILE ZOLA.

En étudiant l'esquisse du roman intitulé *l'Œuvre*, nous allons rencontrer une forme de plan différente. Les manuscrits de Zola (2) permettent de suivre pas à pas la genèse de chacun

(1) Les manuscrits de Delille conservés à la Bibliothèque Nationale ne contiennent aucune ébauche de ses œuvres.

(2) On sait que ces manuscrits sont conservés à la Bibliothèque Nationale. M. MASSIS dans : *Comment Emile Zola composait ses romans*, en a étudié quelques-uns, celui de *l'Assommoir* en particulier.

de ses romans, car Zola notait par écrit sinon toutes ses pensées, du moins tout ce que la plume, courant bride abattue sur le papier, pouvait en attraper. Même un problème singulier va nous être posé : dans la suite de notes, d'ébauches, d'esquisses, de plans qui précèdent la rédaction de *l'Œuvre* et forment un volume de 475 feuillets, où est le plan proprement dit ? L'ordre dans lequel ont été écrites ces diverses notes est le suivant : une *Ebauche* de cinquante-sept feuillets, un *Plan* de trois feuillets, une étude des *Personnages* (quarante-trois feuillets) ; une série de *Documents* (Salon, Marchands de tableaux, Musique) ; une *Esquisse* détaillée des douze chapitres (que nous nommerons l'esquisse A) ; une deuxième série de *Documents* (Architecture, Paris, Cimetière) ; une deuxième *Esquisse* détaillée des douze chapitres (Esquisse B) et cette esquisse précède la rédaction définitive du roman (1).

(1) Cet ordre n'est pas celui dans lequel les notes sont présentées. Le ms. Na. fr. 10316 est disposé de la manière suivante : 1^o *Plan*, 2^o et 3^o *Esquisse B* et *Esquisse A* mêlées, chacun des douze chapitres étant présenté sous ses deux formes, l'esquisse B précédant l'Esquisse A, 4^o *Personnages*, 5^o *Ebauche*, 6^o *Salon*, *Marchands de Tableaux*, 7^o 8^o, *Musique* 9^o *Paris*, 10^o *Le cimetière*.

Il est possible de rétablir l'ordre réel, grâce aux indices suivants :

INDICES

- | | |
|-----------------------------|---|
| 1 ^o EBAUCHE, | 1 ^o Aucun des personnages n'a son nom définitif sauf Claude et Irma Becot. Les autres ont le nom de personnage contemporain qui leur sert de modèle :
2 ^o Le personnage de la femme change de caractère au cours de la rédaction ;
3 ^o L'artiste qui abandonne l'art pour le mariage d'argent se nomme Baille. |
| 2 ^o PLAN. | 1 ^o La femme est nommée : Christine ; 2 ^o Les personnages secondaires ont encore le nom des types originaux ; 3 ^o Le faux artiste se nomme Baille. |
| 3 ^o PERSONNAGES. | 1 ^o Tous les personnages reçoivent leurs noms définitifs, sauf Baille, qui est désigné sous le nom de Baude. |
| 4 ^o DOCUMENTS I. | 1 ^o Tous les personnages sont nommés par leurs noms définitifs ; 2 ^o Cette série de |

L'*Ebauche* est vraiment l'idée génératrice photographiée ou plutôt cinématographiée, car à mesure que Zola couvrait les feuillets de son écriture volontaire et rapide, l'idée évolue et le roman change d'axe. Dès les premières lignes cependant, le personnage de Claude Lantier est dessiné avec des traits précis et sûrs : on sent que Zola a déjà imaginé son héros, qu'il a vécu avec lui, qu'il note seulement des souvenirs. « Avec Claude Lantier, je veux peindre la lutte de l'artiste contre la nature, l'effort de la création dans l'œuvre d'art, effort de sang et de larmes pour donner sa chair, faire de la vie : toujours en bataille contre le vrai et toujours vaincu : la lutte contre l'ange. En un mot, j'y raconterai ma vie intime de production, le perpétuel accouchement si douloureux, mais je grandirai le sujet par le drame, par Claude qui ne se contente jamais, qui s'exaspère de ne pouvoir accoucher de son génie, et qui se tue à la fin devant son œuvre irréalisée. Ce ne sera pas un impuissant, mais

(Salon.
Marchands de Tableaux.
Musique.)

documents précède l'Esquisse A, car dans cette esquisse Zola renvoie fréquemment aux notes Guillemet (Marchands de Tableaux) Céard (Musique).

5° ESQUISSE A.

(Les douze chapitres.)

1° Références nombreuses à l'ébauche (pagination de Zola) et aux notes Guillemet, Céard ; 2° Claude est donné comme ayant une lésion de l'œil, trait qui disparaîtra dans l'esquisse B ; 3° L'architecte, le faux artiste qui fait un mariage d'argent est nommé Baude (le nom définitif de *Dubuche* apparaît quelquefois à la fin du ch. II et du ch. III mais dans des notes qui paraissent ajoutées postérieurement à la rédaction de l'esquisse A).

6° DOCUMENTS II.

(Architecture.
Paris.
Cimetière.

1° *Dubuche* est nommé ; 2° l'esquisse B renverra aux notes Jourdain (Architecture) Paris, Cimetière.

7° ESQUISSE B.

(Les douze chapitres.)

1° L'architecte se nomme *Dubuche* ; 2° Claude n'a plus de lésion de l'œil.

un créateur à l'ambition trop large voulant mettre toute la nature sur la toile et qui en mourra (1). »

Tout le roman est enclos dans ces lignes : l'émotion, qui animera l'œuvre, qui la soulèvera, la soutiendra et suscitera des inventions de détail est exprimée en quelques mots : « Effort de sang et de larmes pour donner sa chair — accouchement douloureux — exaspération — mort. » Voilà bien le point génétique, d'où le roman jaillira.

Et il s'ébauche rapidement : le personnage principal étant « posé », selon son expression, Zola l'étudie historiquement, pourrait-on dire ; il se demande d'où il vient, dans quel milieu il vit, il précise la nature de son talent, de son génie. Il l'oppose à un autre peintre qui se servira de Claude et qui arrivera, tandis que Claude succombera, et cet habile faiseur, Zola en voit le type en Gervex. Claude sera « le Génie incomplet, un Manet, un Cézanne dramatique, plus près de Cézanne (2). »

Puis il ajoute « l'élément femme ». D'abord Zola l'imagine comme une fille qui a roulé d'atelier en atelier et que Claude ramasse un soir de carnaval. Claude fait ménage avec elle : il a d'elle un enfant qui meurt, mais le fond romantique persistera en Claude : il aura un amour idéal pour une femme qu'il ne peut atteindre et qu'il aperçoit de loin. Si Zola s'en était tenu à cette conception, la femme aurait donc eu un rôle épisodique dans le roman et l'idée maîtresse — l'artiste en lutte pour enfanter son œuvre — fût demeurée intacte.

Mais nous allons voir une déviation brusque de cette idée par une métamorphose de la femme. La métamorphose ne se produit pas tout de suite. Zola décrit les amis de Claude, et il évoque aussitôt des artistes connus, Gervex, Valabrègue, qui avec des ambitions énormes dégringole au petit tableau, Alexis, le journaliste, Baille, l'employé qui ne tient pas à l'art et qui fait un riche mariage ; puis il imagine, sans se référer à un type original, le vieux peintre qui doute de lui-même, et qui crée dans l'angoisse de décliner. Il revient à la maîtresse qui sera bien une fille et qui trompera bêtement Claude avec un de ses amis, puis il aborde la psychologie, la « fameuse psycho-

(1) *Ms. citée*, f. 262, Zola.

(2) *Ibid.*, f. 265.

logie » (1), comme il dit avec une ironique déférence : il scrute l'âme de ses personnages ; il passe à l'éducation du peintre, montrant Claude élevé à Aix par un original, devenant élève libre d'une académie, et pour la troisième fois il « passe aux femmes ».

Il a déjà exposé les origines de la maîtresse et son adolescence aventurière quand une hypothèse se présente à lui. « Maintenant au lieu d'une fille, on pourrait voir si l'on ne pourrait pas prendre une fille honnête qui se donnerait à Claude (2). » Cette hypothèse le séduit, il l'adopte aussitôt et le voilà qui invente — sous nos yeux — l'histoire de cette jeune fille que Claude rencontre à minuit passé, égarée dans Paris, « une sensuelle pudique » — Zola tient à cette notation — qui se donnera à Claude le jour où son tableau subira les huées de la foule au Salon des refusés. Décidément cette hypothèse est définitive. Il supprimera ce qu'il a appelé l'idéal de Claude et il gardera la fille Irma Becot « avec l'histoire au-dessus pour en faire la maîtresse de Gervex (3) ». Seulement une importante conséquence va s'ensuivre que Zola n'aperçoit pas tout d'abord, semble-t-il. Si la femme, au lieu d'être une fille qui aggrave la misère et le désespoir de Claude, est une jeune fille admiratrice fervente de Claude, si elle est aimée de Claude, elle ne peut plus jouer un rôle épisodique. Elle doit tenir dans la vie du peintre, dans sa lutte pour créer, un rôle de premier plan, et voilà l'unité du roman bouleversée par la venue de cette bourgeoise honnête. Nous allons voir, en effet, que de l'ébauche au plan, il y a une oscillation de l'idée génératrice. Mais avant de fixer le plan, Zola dans les deux derniers feuillets de l'ébauche, note ce qu'on peut nommer les thèmes émotifs de son roman : ce sont deux listes de mots, qui courent parallèlement du haut en bas de la page, et ces mots qui évoquent la création physique et la création artistique, se répondent, s'opposent, se mêlent, s'enlacent ; Zola écrit deux et trois fois les mêmes, entêté d'eux, et trouvant, croirait-on, à les écrire un enthousiasme délicieux : « L'idéal — l'œuvre d'art — œuvre vivante — chair vivante — le génie — créer — création — enfanter — faire de la vie —

(1) *Ms. cité*, f. 285.

(2) *Ibid.*, f. 305.

(3) *Ibid.*, f. 311.

les couches saignantes », et en face : « l'œuvre, notre chair, créer, — l'angoisse de créer — d'enfanter nos œuvres — le sang de l'œuvre (1) ». Et la litanie se déroule avec les termes d'élection : créer — chair — sang.

Avec moins d'exaltation, si l'on se fie à l'aspect de l'écriture, Zola établit son *plan*. Ce nom, c'est lui-même qui le donne à trois feuillets où, après avoir défini l'idée et le ton du roman, il distribue les événements en douze chapitres : le voici (2) :

Plan.

La passion, la bonhomie, la gaieté.

Genèse de l'œuvre d'art, la nature embrassée et jamais vaincue.

Lutte de la femme contre l'œuvre, l'enfantement de l'œuvre contre l'enfantement de la vraie chair.

Tout un groupe d'artistes.

(Octobre). *Juillet*. 1. *En action*. La maîtresse chez Claude. Atelier. Tous les deux posés. Dessin de la gorge. Demande de pose. Tout jusqu'au départ.

(Octobre). *Juillet*. 2. *En récit*. Claude, moi, puis l'architecte. Le Tableau posé. Toute notre amitié à Plassans. Toutes mes idées posées. Les trois posés ? Plassans et Paris. Moi je pose. Toutes mes théories. L'art historique et où l'on en est.

(Octobre). *Juillet*. 3. *En action*. Chapitre pour poser toutes les personnes secondaires. Une soirée chez moi. Promenades dans Paris. Le vieux qui décline. Irma Becot avec le Gervex. Discussion. La bande. L'école.

(Octobre à mai). *Juillet à mai*. 4. *En récit*. La maîtresse reparaît. Camarade chez Claude. Le duel peut-être. Voir un cadre général. Je voudrais un fait dramatique. Le tableau fini.

Mai. 5. *En action*. Le salon des Refusés. Grande discussion avec moi. Tous les amis reparaissent. Le dieu passant dans le fond. A la fin du chapitre Claude pleurant et couchant avec la maîtresse. Le Baille avec Irma.

Deux ans. 6. La passion de la maîtresse et de Claude. Comment ils vivent. A la campagne sans doute. Habitant Benne-

(1) *Ms. cité*, f. 318.

(2) *Ms. cité*, f. 1, f. 2. 3. Les mots raturés sont entre crochets.

court ou autre. Croire Claude repris. Des amis (à voir). Irma Bécot amenée par l'Alexis. La future propriété du Baille.

Un an. 7. Retour à Paris. Autre atelier. Tous les amis repa-raissent. Autre dîner chez moi ou soirée. Le vieux qui décline. Irma Bécot plus chic. Le Baille va se marier.

10 à 12 ans. 8. Trois années s'écoulent. Le mariage. Je vou-drais une scène là. L'idée première du tableau. Vie à Paris. Claude se détachant de la maîtresse qui lutte et déchoit de jour en jour. Le mariage doit être le cadre. Claude ne l'aime plus. Le grand tableau envoyé de Salon en Salon.

Sept ans. 9. Profonde misère. La maîtresse, pas mère, tra-vaillant, oubliée. Irma Bécot tolérée par elle. Autre atelier, plus misérable. L'enfant mort et peint. La lutte de Christine, une scène de bataille, une violence. Le tableau renvoyé de Salon en Salon, les autres refusés. La pose.

Mai. 10. Le Salon. Tous reviennent. Le Gervex, le vieux, le dieu repassent, très brillant.

Claude s'en va seul, pas de discussion avec moi ? Un mot de la maîtresse qui est venue seule avec moi. Fin très triste. Comment il rentre chez lui ou plutôt sa maîtresse l'attend. Pas de larmes. Poser déjà le suicide. Une visite au motif.

Mai. 11. Un chapitre avec moi, dernier jeudi, tous finis et débandés. Visite au Baille et à ses enfants. Le vieux qui décline. Claude retourne à la campagne où il a été heureux. (Les trois chapitres se suivent dans le même élan.)

Mai. 12. Tout le drame de la maîtresse avec Claude. Elle sent la mort et lutte. Grande misère. Il lui échappe, va revoir le motif et se pend devant la toile. L'enterrement. Le dieu. Entre-tien du vieux et de moi. La maîtresse devenue bonne.

La faille de l'ébauche apparaît, élargie dans ce plan. Chris-tine a apporté avec elle cette idée nouvelle qu'il y a antago-nisme entre la femme et l'œuvre, entre l'enfantement de l'œuvre et l'enfantement de la vraie chair. Le roman tend à devenir le roman de l'artiste gêné par la femme — amante et mère — dans sa création artistique. Or, remarquons-le en pas-sant, le roman définitif trahit l'indécision où fut Zola de choisir entre ces deux idées, d'en écarter délibérément l'une au profit de l'autre. Dans *l'Œuvre*, telle qu'elle se présente aux lecteurs, on saisit mal en quoi Christine contrarie le rêve de Claude. On

la voit bien victime de ce rêve — et Zola voulut cela — on ne voit guère que Claude soit victime de cet amour — et cela pourtant, Zola l'avait voulu aussi.

Tel qu'il est, ce plan est bien un plan au sens exact du mot. Zola établit minutieusement la chronologie de son roman, il indique le contenu de chaque chapitre et il ne modifiera plus la répartition ainsi arrêtée. Il paraît surtout préoccupé de l'architecture de son roman, des incidents, scènes, ou récits qui se succéderont. Quant à la psychologie des personnages, il l'a esquissée déjà dans son ébauche et il se propose d'y revenir. Suivant son habitude il dresse une liste de tous les personnages de son roman ; aucun n'est oublié, même les frères enfants de Dubuche que le lecteur n'apercevra qu'un instant. Pour chacun il compose une notice très complète : état civil, portrait physique, portrait moral, tout y est.

Alors ayant le plan de l'action, et la connaissance parfaite de ses personnages, ayant noté les renseignements que lui ont apportés sur les conditions d'existence et la technique des peintres, ses amis, Guillemet et Jourdain, il compose une première esquisse des douze chapitres. Entre cette première esquisse et la deuxième, il n'ajoutera à son dossier que quelques notes de documentation. Aussi l'on peut se demander pourquoi, avant de passer à la rédaction définitive, il éprouve le besoin de tracer par deux fois un plan détaillé des douze chapitres du roman.

Qu'on ne croie pas que l'esquisse A soit un essai et comme un argument de l'esquisse B. Dans les deux esquisses, les chapitres ont à peu près la même longueur : six à sept feuillets en moyenne, et si un tel chapitre est plus développé dans l'esquisse B que dans l'esquisse A, tel autre prend plus d'extension dans l'esquisse A. De l'une à l'autre nulle modification importante dans la psychologie des personnages ou la disposition du drame, puisque, nous l'avons vu, ces deux éléments sont arrêtés dès la notation de *Personnages* et du *Plan*.

En réalité ces deux esquisses correspondent à deux attitudes différentes de l'auteur. Dans l'esquisse A, il gouverne son œuvre ; dans l'esquisse B, il la contemple. L'esquisse A est pleine de notes qui révèlent une intervention de Zola, cherchant, hésitant, décidant. En tête des chapitres, des épigraphes indiquant le ton ou le sens du chapitre. Au début du chapitre II, il

écrit : « Des types très gais, Mahoudeau, Chaix, Gagnières... Le soleil. Le tableau retourné, le premier coup d'œil (1) » ; en tête du chapitre VII cette recommandation : « insister sur les changements survenus dans le groupe (2) » ; le chapitre VIII commence par : « Je prends la réinstallation de Claude à Paris », et le *je* revient avec une fréquence significative. L'esquisse A est un monologue écrit où Zola délibère sur le sort de ses personnages : « Je crois que Baude n'en sera pas (3) », écrira-t-il à propos du dîner que Sandoz, au chapitre XI, doit donner après son mariage, et cette hésitation est curieuse. Il s'inquiète aussi d'équilibrer chaque chapitre. Il constate que le dîner chez Sandoz ne suffira pas à remplir le chapitre VII et qu'il y a lieu d'inventer un épisode avec Irma.

Parfois, au milieu d'un chapitre, un trait brusquement aperçu en éclaire la composition et Zola le note avec une joie visible : « J'ai tout le chapitre, s'écrit-il soudain au chapitre XI, alors qu'il en a déjà écrit trois feuillets. Au début, je fais monter Sandoz à Montmartre (4). » L'esquisse A est enfin un répertoire de références ; presque toujours à la fin du chapitre, Zola aligne sans beaucoup d'ordre, et au hasard de ses souvenirs, les traits qu'il a déjà notés soit dans l'ébauche, soit dans ses *personnages*, soit dans ses *documents* et qui devront être utilisés dans le chapitre. Ainsi les fragments de l'esquisse A commencent comme un scénario et s'achèvent généralement comme un dossier.

L'esquisse B n'a pas le même caractère. Sans doute Zola ne s'abstient pas de réfléchir sur l'agencement de ses chapitres ; il place encore en épigraphes des indications techniques, il s'interroge, il cherche la solution la plus heureuse ; et il s'applaudit aussi par instants, et il note des références à ses documents, mais dans l'ensemble, cette esquisse est beaucoup plus impersonnelle que la première. Les personnages passent au premier plan et l'auteur au deuxième ; ce n'est plus un monologue, et c'est déjà un roman. Même Zola apporte un soin particulier à noter le début et la fin de ses chapitres : la plupart

(1) *Ms. cité*, f. 31.

(2) *Ibid.*, f. 111.

(3) *Ibid.*, f. 191.

(4) *Ibid.*, f. 188.

des scènes ou des phrases qui encadreront les chapitres de la rédaction définitive se trouvent dans cette esquisse : sauf une épithète, la fin du chapitre VI est déjà dans l'esquisse (1) et le mot qui termine le roman et symbolise l'effort et l'espoir indéracinables de l'artiste, le « Allons travailler » couronne aussi l'esquisse B.

Faisons abstraction des documents qui sont rapportés à l'œuvre, faisons abstraction aussi de *Personnages*, qui a un caractère spécial, le plan du roman a donc passé par quatre états successifs : l'ébauche, le plan proprement dit, et les deux esquisses. Il y aurait de la témérité à trancher dans cette suite d'états et à les répartir entre l'invention, la disposition ou l'élocution. Rien ne montre mieux au contraire le passage de l'invention à l'expression, que cette idée qui va, évoluant, aidée par l'écrivain, l'aidant à son tour, suscitant des inventions de détail, et une fois au moins modifiée par elle. Qui écrirait la « biographie (2) » de ce roman devrait envisager plus ou moins de trois stades, mais il fausserait à coup sûr la vérité s'il en distribuait la genèse en trois phases. Et s'il tenait absolument à observer la division traditionnelle, il en serait réduit à considérer l'ébauche comme faisant partie de l'invention, le plan et l'ébauche A comme la disposition du roman, et il lui faudrait rattacher l'ébauche B à l'expression et au style, puisqu'elle ne saurait raisonnablement figurer ailleurs.

On sent combien serait artificielle une étude menée de la sorte et pourtant, avec les romans de Zola, nous avons affaire à des œuvres littéraires qui ne sont pas jaillies tout entières d'un cerveau d'artiste. La réflexion, la critique, le choix ont joué un rôle et un rôle important, l'auteur a voulu construire son ouvrage et il l'a construit en pleine conscience. Mais peut-on appeler encore plan ces notations où rien ne décèle la volonté intellectuelle et pour ainsi dire le *Quos ego* de l'écrivain ?

(1) Christine et Claude quittent Bennecourt. Christine revient vers la maison où ils ont été heureux. « Elle finit par cueillir une dernière rose, devant la cuisine, une rose déjà rouillée par le froid, et elle ferma la porte sur le jardin vide. » (*Ibid.*, f. 95.) Dans le roman : *sur le jardin désert*.

(2) Il va sans dire que les pages précédentes ne constituent point cette « biographie ».

Le Plan-Esquisse. BAUDELAIRE.

Baudelaire n'a jamais aimé analyser ses procédés de création littéraire. Il dédaignait une étude qui lui semblait réservée aux professeurs-jurés, comme il disait après Heine. Un éditeur lui ayant demandé une Préface pour *les Fleurs du Mal*, où il expliquerait pourquoi et comment il a fait ce livre, quels ont été son but et ses moyens, son dessein et sa méthode, il refuse et en donne, sur son journal, les raisons : d'abord il craint d'être ridicule : « Et puis, ma meilleure raison, ma suprême, est que cela m'ennuie et me déplaît. Mène-t-on la foule dans les ateliers de l'habilleuse et du décorateur, dans la loge de la comédienne ? Montre-t-on au public affolé aujourd'hui, indifférent demain, le mécanisme des trucs ? Lui explique-t-on les retouches et les variantes improvisées aux répétitions et jusqu'à quelle dose l'instinct et la sincérité sont mêlées aux rubriques et au charlatanisme indispensable dans l'amalgame de l'œuvre (1) ? » D'ailleurs il n'est pas de ceux qui croient à la vertu de l'effort, à l'efficacité d'un labeur patient et méthodique. Il craint au contraire que l'unité de l'œuvre ne soit compromise par l'acharnement que l'auteur peut mettre à l'ordonner ou à l'exprimer. La grande difficulté de l'art à ses yeux est justement que l'invention soit saisie avec une rapidité telle qu'elle ne se disloque pas et il conseille aux jeunes littérateurs d'écrire vite, à la condition qu'ils aient longtemps porté en eux leur sujet :

« Pour écrire vite, il faut avoir beaucoup pensé, avoir trimballé un sujet avec soi, à la promenade, au bain, au restaurant et presque chez sa maîtresse. E. Delacroix me disait un jour : « L'art est une chose si idéale et si fugitive que les outils ne sont jamais assez propres, ni les moyens assez expéditifs. » Il en est de même de la littérature ; je ne suis donc pas partisan de la rature ; elle trouble le miroir de la pensée... On dit que Balzac change sa copie et ses épreuves d'une manière fantastique et désordonnée. Un roman passe par une série de genèses

(1) BAUDELAIRE, *Œuvres posthumes* (Mercure de France 1908, p. 14).

où se disperse non seulement l'unité de la phrase, mais aussi de l'œuvre (1). »

Aussi est-il difficile de croire que Baudelaire n'est pas secrètement ironique lorsqu'il loue gravement Soulayr de ses qualités d'ordre. « J'ai lu vos charmants vers et j'ai admiré dans le plan de votre poème votre esprit d'ordre (indispensable au vrai poète) et votre sentiment profond de l'allégorie (2) », écrit-il au poète, mais quant à lui, il se préoccupe fort peu de plan, laissant aux idées le soin de s'organiser elles-mêmes.

Les papiers de Baudelaire renferment un assez grand nombre de ces idées notées au moment où elles se présentaient à lui : la plupart ne sont évoquées que par le titre : *Le crime au collège*, *La femme malhonnête*, *L'holocauste involontaire*, *La maîtresse de l'idiot*, *La négresse aux yeux bleus*, mais d'autres sont accompagnées de notes, où il esquisse l'invention en même temps qu'il l'aperçoit. Ces notes, il n'est guère possible de les appeler *plan*, à moins de joindre au mot celui d'*esquisse*, pour rappeler qu'il s'agit de la notation d'une vision.

En quelques traits, l'œuvre projetée est dessinée : elle forme un tout, elle est viable. Qu'on examine le projet suivant :

Pile ou face.

« Avoir découvert une conspiration. C'est presque une création. C'est un roman dont je tiens le dénouement. Je dispose de l'Empire. Alternative, hésitation. Pourquoi sauver l'Empire ? Pourquoi le détruire ?

Donc : Pile ou face : Peut-être une comédie (3) »

On verra que tous les linéaments de l'œuvre sont indiqués et qu'il ne reste plus qu'à l'écrire. Cela est si vrai que Baudelaire la considère, dès ce moment, comme achevée. « Enfin, écrit-il à Poulet-Malassis, le 13 juin 1859, j'ai fait une nouvelle basée sur l'hypothèse : découverte d'une conspiration par un oisif qui la suit jusqu'à la veille de l'explosion et qui, alors, tire à pile ou face pour savoir s'il la déclarera à la police (4). »

(1) BAUDELAIRE, *Conseils aux jeunes littérateurs*, ch. v. *Des méthodes de composition*. Œuvres complètes, t. III, p. 283.

(2) *Ibid.*, *Lettres* (Mercure de France, 1906 p. 274).

(3) *Ibid.*, *Œuvres posthumes*, p. 410.

(4) *Ibid.*, *Lettres* (liv. cit.), p. 213.

La nouvelle ne fut, je pense, jamais écrite, mais dans les cas assez rares où l'on peut comparer l'esquisse avec l'œuvre définitive, on s'aperçoit que la réflexion n'a rien ajouté d'essentiel à l'invention et qu'elle n'en a point modifié l'ordre spontané. L'idée première du *Galant Tireur* est notée dans *Fusées* sous cette forme :

« Un homme va au tir au pistolet, accompagné de sa femme, il ajuste une poupée et dit à sa femme : Je me figure que c'est toi. Il ferme les yeux et abat la poupée.

» Puis il dit, en baisant la main de sa compagne : Cher ange, que je te remercie de mon adresse (1). »

Cette esquisse devient un petit poème en prose, assez court pour qu'il puisse être transcrit tout entier.

Le Galant Tireur.

« Comme la voiture traversait le bois, il la fit arrêter dans le voisinage d'un tir, disant qu'il lui serait agréable de tirer quelques balles pour tuer le temps.

» Tuer ce monstre-là, n'est-ce pas l'occupation la plus ordinaire et la plus légitime de chacun ? Et il offrit galamment la main à sa chère, délicieuse et exécrable femme, à cette mystérieuse femme à laquelle il doit tant de plaisirs, tant de douleurs et peut-être aussi une grande partie de son génie.

» Plusieurs balles frappèrent loin du but proposé ; l'une d'elles s'enfonça même dans le plafond ; et comme la charmante créature riait follement, se moquant de la maladresse de son époux, celui-ci se tourna brusquement vers elle et lui dit : « Observez » cette poupée là-bas, à droite, qui porte le nez en l'air et qui a » la mine hautaine. Eh bien ! cher ange, je me figure que c'est » vous. » Et il ferma les yeux et il lâcha la détente. La poupée fut nettement décapitée.

« Alors s'inclinant vers sa chère, sa délicieuse, son exécrable femme, son inévitable et impitoyable Muse, et lui baisant respectueusement la main, il ajouta : « Ah ! mon cher ange, combien je vous remercie de mon adresse (2) ! »

Exégèse d'un lieu commun : tuer le temps, quelques épithètes

(1) *Fusées. Mon cœur mis à nu* (BLAIZOT 1909, p. 125).

(2) BAUDELAIRE, *Petits poèmes en prose* (Œuvres complètes, t. IV, p. 128).

appliquées à la femme, une série de maladresses qui provoquent le rire de l'épouse, voilà tout ce qui s'est incorporé dans l'esquisse. Pour le reste, rien n'a bougé : et l'on observe même que la phrase finale est, à deux mots près, identique dans l'esquisse et dans l'œuvre.

En somme, l'esquisse et l'œuvre sont deux états successifs d'une même invention et ne correspondent point à deux attitudes d'esprit différentes. Dans l'une et dans l'autre, l'écrivain observe son idée et ne la tyrannise point.

L'esquisse est déjà l'œuvre, à une échelle moindre.

Le Plan à facettes : ALFRED DE VIGNY.

La méthode ou, pour mieux dire, l'absence de méthode suivant laquelle procède Baudelaire ressemble à celle que nous avons signalée chez A. de Vigny.

Tous deux, ils sont entraînés par l'idée qui a surgi brusquement, ils la notent soit par un titre, soit par quelques traits ; pour tous deux l'œuvre n'est généralement qu'une esquisse développée. Il faut cependant signaler une différence. Vigny, nous l'avons dit, aperçoit d'abord l'idée abstraite, la pensée philosophique autour de laquelle viendront s'enrouler le drame ou la tragédie ; Baudelaire voit immédiatement le tableau ou la série de tableaux qui composent le drame ou la comédie ; et l'idée est donnée dans cet aperçu. Il en résulte que Vigny note parfois un projet sous deux formes : l'une, la première, est le dessin intérieur de l'œuvre, la seconde en est la configuration extérieure ; la première nous donne l'œuvre vue du dedans, la seconde présente déjà l'œuvre telle qu'elle apparaîtra au lecteur. De ces deux projets quel est celui qui mérite le nom de plan ? La question est embarrassante et devient plus ardue encore si l'on examine un cas particulier.

Alfred de Vigny est frappé un jour par ce fait que le compas perce d'une de ses branches le point sur lequel il repose, alors que l'autre branche décrit une circonférence. Il aperçoit un symbole et il le note.

« La pensée est semblable au compas qui perce le point sur lequel il tourne, quoique sa seconde branche décrive un cercle éloigné. L'homme succombe sous son travail et est percé par le

compas ; mais la ligne que l'autre branche a décrite reste gravée à jamais pour le bien des races futures. »

Puis une pensée se greffe sur celle-là : l'usage de la raison, ce compas, est une conséquence de l'incertitude où sont les hommes de leurs destinées. Si nous savions, nous ne chercherions pas. Et il écrit :

« Vous nous avez laissés dans l'incertitude, Seigneur. Votre Fils en vain vous supplia sur le mont des Oliviers. Pardonnez-nous donc d'avoir pris le *compas*. »

Si l'on ne possédait que ce seul projet, on croirait pouvoir en déduire le poème qui eût été bâti sur ce symbole : on y verrait sans doute une ébauche du *Mont des Oliviers* ; un appel pathétique à Dieu qui ne répond pas, un acte de foi désespéré en la raison, le seul instrument, meurtrier, dont l'homme dispose pour connaître sa destinée.

Or, l'imagination de Vigny — nous en avons la preuve par le deuxième projet — a pris une direction assez différente ; soit qu'il l'ait longtemps cherchée, soit qu'elle se soit offerte à lui, une scène lui semble dramatiser le symbole : il la note brièvement en quelques lignes, qu'il intitule *développement* :

« Une jeune fille joue avec le compas.

» Descartes lui dit :

» — Enfant, n'y touche pas.

» — L'une de ces branches est appuyée au centre, mais elle le perce et le détruit tandis que l'autre trace un cercle mystérieux.

» Moi j'ai servi de centre à ce poignard savant.

» Il m'a tué.

» Et il regarda la mer et les vertes îles de Stockholm (1). »

Il saute aux yeux que, du premier au second projet, l'idée qui s'était greffée sur le symbole a disparu : nulle trace du problème métaphysique ; nulle allusion à la fonction de la pensée, guide de l'homme désarmé par la carence de Dieu. Une seule idée demeure : le drame de la pensée qui détruit son auteur. Mais si on peut rapporter, avec vraisemblance, cette suppression à un désir d'unité dans le poème, il est plus malaisé d'expliquer comment le poète est passé de l'idée abstraite à la scène qui doit l'illustrer.

(1) A. de VIGNY, *Journal d'un poète* (Ed. Ratisbonne) p. 240-244.

Certes, établir, ou plutôt supposer un ordre logique entre les deux projets ne présente aucune difficulté : rien n'empêche de prêter à Vigny le raisonnement suivant : « Pour rendre le symbole sensible, il faut prendre l'exemple d'un grand penseur épuisé par l'effort de sa raison : Descartes. Mais comment exprimer l'idée ? qui parlera ? Vigny ? Non, puisqu'il s'agit d'une idée philosophique, il est préférable de faire parler Descartes lui-même. Mais à qui ? Une opposition de force et de grâce rendra le discours plus émouvant, il s'adressera donc à une jeune fille. A quel propos ? La jeune fille aura manié le compas au risque de se blesser. La scène se précise. Vigny voit ses personnages, le cabinet de travail du philosophe. En quel pays ? La Suède, le pays où mourut Descartes, le pays des pensées graves et des jeunes filles blondes. » Ce discours supposé rencontrerait peut-être la vérité, et s'il la rencontrait le développement serait bien un plan, alors que les notes qui le précèdent nous donneraient l'idée génératrice, — mais rien ne nous assure que Vigny ait procédé par déduction logique. On peut admettre, aussi bien, que la scène soit apparue à Vigny, semblable à une image aux couleurs vives, que le poète pénétré de l'émotion qu'avait fait naître le symbole, ait évoqué brusquement Descartes, philosophe et géomètre, près de mourir, défendant à une jeune fille de jouer avec « un compas, ce poignard savant ».

On peut encore admettre, si l'on observe qu'en tête des deux projets se trouve le titre « *Le compas* ou la prière de Descartes », que Vigny a songé tout d'abord à exprimer le symbole sous la forme d'une prière adressée par Descartes à Dieu pour lui demander pardon d'avoir pris le *compas* ; l'image de Descartes a suggéré une scène plus émouvante qui a évincé la première.

Quoi qu'il en soit, des deux projets, aucun peut-être ne doit recevoir le nom de plan ; si le projet intitulé « développement » répond à la définition classique du plan, parce qu'il offre un commencement, un milieu et une fin, on ne saurait nier que le projet primitif exprime beaucoup mieux l'organisation véritable, le sens profond du poème que Vigny voulait écrire.

On se trouve donc ici en face de plans constitués par des esquisses successives, et ces esquisses ne sont pas une suite d'agrandissements de l'idée primitive, mais plusieurs croquis de l'idée vue sous divers angles ; c'est pourquoi la volonté,

l'esprit critique de l'écrivain n'apparaissent pas plus dans la première que dans la seconde ou dans la dernière de ses esquisses ; les esquisses se succèdent, au gré de l'imagination, et la discrimination finale s'opère d'elle-même, sans qu'il soit besoin d'en chercher les raisons, et sans qu'il soit possible de les prévoir.

Le Plan-aperçu : LAMARTINE.

De tels *plans* sont extrêmement voisins de simples « aperçus », si l'on réserve le nom d'« aperçus » au regard que jette l'écrivain sur son œuvre en train de s'organiser. Ils n'en diffèrent que par une stabilité plus grande, et la résistance qu'ils offrent à l'accueil d'inventions nouvelles. Mais lorsque l'esquisse n'annonce que très imparfaitement l'œuvre future, lorsque de l'une à l'autre il y a des bouleversements tels qu'on ne saurait les expliquer uniquement par des volontés particulières de l'écrivain, lorsque c'est presque une loi que l'œuvre définitive est distribuée dans un ordre inverse à celui de l'esquisse, on ne peut la tenir pour un plan, en dépit des affirmations de l'auteur, de la présence de divisions ou de subdivisions.

Le fait a frappé tous ceux qui ont examiné les carnets de Lamartine (1) : l'ordre dans lequel le poète a noté ses idées de poèmes et celui dans lequel il les a exprimées n'est, pour ainsi dire, jamais identique ; et de l'invention à l'expression, il n'y a pas eu effort pour les distribuer rationnellement : c'est un ordre nouveau, ce sont des développements qui ont disparu, d'autres qui ont surgi, une luxuriance de détails en certains points, une sécheresse presque complète sur d'autres. A cet égard, les *Commentaires* qu'ajouta Lamartine à ses *Méditations* ne sont pas seulement trompeurs parce qu'ils faussent la psychologie réelle, et nous font connaître l'état d'âme du poète au moment où celui-ci commentait ses poèmes et non pas au moment où il les concevait, ils le sont encore, parce qu'ils constituent des « interprétations » faites par l'auteur de son œuvre et qu'ils

(1) PAUL et VICTOR GLACHANT, *Papiers d'autrefois* ; J. DES COGNETS, *Étude sur les manuscrits de Lamartine* (Bibliothèque de la Faculté des lettres de Paris, fascicule XXI), PIERRE-MAURICE MASSON, *La composition d'une méditation de Lamartine* (*Revue d'Histoire littéraire*, 1905).

tendent à expliquer logiquement ce qui avait été engendré par une impulsion sentimentale.

« On a peine à admettre que ce soit là tout le *plan* d'une pièce de vers, écrivaient MM. Paul et Victor Glachant, à propos des notes concernant la pièce intitulée *La Liberté* (*Nouvelles méditations*, XX). Il est probable néanmoins qu'à cela se bornait pour Lamartine le travail de la préparation écrite (1). » De fait, ces cris entrecoupés, ces exclamations, cette division en deux parties, comportant chacune une description et un développement : la première, une description d'un clair de lune dans le Colisée et un appel à la Liberté ; la deuxième, une description de la croix s'élevant sur les ruines et un hommage à l'humilité — n'annoncent que de fort loin la composition finale du poème dans lequel tout le développement consacré à l'humilité a disparu, et où l'appel à la liberté sert de péroraison (2). Après MM. Glachant, M. J. des Cognets l'a remarqué. « Le poète a complètement oublié en route le développement sur l'humilité qui, dans son dessin primitif, devait avoir la même importance que le développement sur la liberté et la description finale l'a sans doute ennuyé. C'est ici un exemple excellent de la manière dont Lamartine avait coutume de suivre, ou plutôt de ne pas suivre, ses plans (3). » Cet exemple n'est pas le seul : car il en va de même pour l'esquisse du *Poète mourant*, simples notations des principaux thèmes lyriques, pour celle du *Cru-*

(1) P. et V. GLACHANT, *livre cité*, p. 182.

(2) Voici ce *plan* d'après notre lecture (Bibliothèque Nationale, Fonds Lamartine, I, f. 26. Vo, f. 27 r^o) :

La Liberté. Au commencement : 1^o Description d'un clair de lune dans le Colisée. Italie, Italia, éveille-toi, mais non ! etc. Liberté, nom sacré, etc. — ton nom retentit comme l'airain, etc. — mais où es-tu ? qui t'a connu. — N'es-tu pas comme l'amour et la vertu. — Un souvenir, un débris d'une autre terre ? Oui je t'ai vue une fois, Vierge Pure, sur le sommet des Alpes ! — Maintenant ce n'est pas toi — C'est ton ombre irritée — on ne te voit jamais qu'un poignard à la main ! etc. — Italie, Italia, éveille-toi. Mais non. — L'écho seul du tombeau m'a... ton nom.

2^o Description. — La croix s'élève sur ces ruines... fête. — Comme un mât d'un vaisseau battu par la tempête ! Tout s'écroule, tout s'abîme, moi-même, avant que ce lierre se soit séché sur cette Pierre je ne serai plus ! Les hommes — comme les flots se retireront peu à peu de ces rives. O Monde un seul homme vous a dit la Vérité — Celui qui t'enseigna ! Quoi donc, l'humilité. Description finale.

(3) J. des COGNETS, *ouvrage cité*, p. 138.

cifix (1) où les souvenirs personnels viennent après un développement général sur Dieu crucifié — alors qu'ils le précéderont dans le poème, si bien que M. des Cognets conclut fort justement : « Jamais il ne s'astreint à suivre l'ordre qu'il avait d'abord assigné aux différents développements. Un plan n'est jamais fixé par avance sur le papier. Il le porte dans sa tête, il l'équilibre et le transforme à son gré, quand le sujet lui plaît, et que l'inspiration le soutient ; ce plan vague et flottant se trouve finalement très harmonieusement construit (2) ! »

On pourrait alléguer, il est vrai, que ces brèves notations n'ont jamais été dans la pensée de Lamartine des plans, et que l'écart qui existe entre elles et l'œuvre définitive décèle uniquement que l'invention n'apparaît pas dans l'ordre où elle s'exprime, ce qui est une vérité banale ; mais il est curieux d'observer que même dans les cas, assez rares, où Lamartine a voulu et bien voulu ordonner un projet, un ordre, qu'il n'avait point prévu est venu déranger l'ordre primitif.

Ainsi, le 24 décembre 1823, Lamartine, se trouvant au château de Montculot, en Bourgogne, imagine le poème dont un fragment deviendra *la Chute d'un ange* (3), non seulement il en conçoit l'idée générale, mais encore il en arrête la disposition, il fixe le nombre des chants et il indique ce que contiendra chacun des chants. Et non sans quelque orgueil, apparemment, il écrit sur son carnet de notes d'une écriture élégante et serrée, qui indique une volonté rassise :

« *Plan arrêté des Visions* ou Poème épique en vingt-cinq chants. »

Il a lui-même souligné *Plan arrêté*, comme s'il voulait s'interdire de le retoucher, ou plutôt comme s'il voulait marquer la fermeté de sa décision, mais voici une première modification. Ce plan, qui devait comporter l'argument de vingt-cinq chants, se trouve n'énumérer que dix-sept chants et le dix-septième

(1) Cf. la pénétrante et malicieuse étude de M. Pierre Martino : *Notes sur la composition du Crucifix* (*Revue Universitaire* 1905, t. I, p. 215 - 229).

(2) J. des COGNETS, *livre cité* p. 196.

(3) Le regretté P.-Maurice Masson préparait une édition critique de *la Chute d'un Ange* dans laquelle le plan manuscrit auquel nous faisons allusion eût pris place. Je ne crois pas qu'il ait été encore publié et il est trop long pour que je puisse le transcrire ici tout entier. (Bibliothèque Nationale, Fonds Lamartine ms. 2, de f. 34 verso, à f. 40 recto.)

est bien le dernier, car Lamartine écrit en dessous le mot « fin ». En moins de temps qu'il n'a fallu pour l'écrire, voilà donc le poème amputé d'un quart de sa longueur. Mais ce n'est là qu'un détail amusant. L'important est d'observer comment ce plan est construit. Seul le premier chant présente un argument détaillé ; il couvre à lui seul un feuillet et demi, le reste en couvrant seulement quatre et demi (1).

« Invocation à Jéhovah, à l'Esprit-Saint, au Verbe (Chant de tristesse. Je ne mourrai donc jamais). C'était le temps où les étoiles tombaient du Ciel, le Soleil ne se levait, ne se couchait plus régulièrement, mais tantôt il brûlait la terre, pendant des jours de mille heures et tantôt il se cachait pour longtemps sous des nuages de sang ; la terre touchant à sa fin, elle était flétrie, dépouillée, aride, les fleuves ne coulaient plus, les Mers se baignaient au fond de leurs lits avec des mouvements terribles, etc.

« Un homme était assis sur les ruines d'une ville sans nom, ses deux mains sur ses joues et il gémissait dans la solitude ! Je ne mourrai donc jamais ! pensait-il. Je vivrai donc autant que le globe abandonné, etc., etc. Superbe description de ce jeune homme ! Il sert Dieu dans la Vérité de l'Evangile, au milieu des Ténèbres que répand l'ennemi du Ciel, l'Antéchrist. Le peu d'humains restés sur la terre est divisé par mille doctrines, mais l'opinion dominante d'après les⁷ désordres du monde est que Dieu l'a abandonné au règne de Satan et qu'il faut l'adorer. Pour en obtenir le peu de biens qu'il reste, l'amante du héros tâche de l'entraîner dans ce parti du désespoir — la terre est pleine d'illusions et de fantômes — il résiste ; un vieillard aborde le jeune inconnu⁸ et l'interroge : « Qui es-tu, toi, qui viens de l'Aurore ? Y a-t-il encore des hommes dans ce pays du Soleil ? Pourquoi les as-tu quittés, es-tu un homme toi-même ? »

— Je suis né, répond le héros, avant la naissance de ce globe. Je suis un homme, oui ! Mais je ne l'ai pas toujours été ! Les hommes se réunissent pour l'écouter. Il parle. »

C'est bien là un « argument », et pourtant à examiner cette

(1) Cf. le plan des *Visions*, postérieur à celui ci, dans les *Poésies inédites*.

page on s'aperçoit que le poète développe déjà ce qui le séduit, que la description de la fin du monde y tient une place hors de proportion avec le reste ; que Lamartine voit seulement un tableau : l'ange déchu assis sur les ruines d'une ville et implorant la mort ; qu'il est pressé d'introduire le récit de son héros, et qu'il se hâte vers la question du vieillard au jeune inconnu et vers la réponse de celui-ci.

C'est que le récit est en effet un récit « extensible », que Lamartine découpe en chants à son gré : le 2^e Chant contiendra le récit de la création, le 3^e celui des amours entre l'ange et Eva, le 4^e le déluge, le 5^e (et Lamartine n'écrit plus que le titre), les Patriarches, le 6^e les Prophètes, le 7^e le Christ, le 8^e les Martyrs, le 9^e les Solitaires de la Thébàïde, le 10^e Chant, les Chevaliers. Du 11^e au 17^e chant, les arguments sont un peu plus détaillés, Lamartine reprenant sa narration et imaginant des épisodes auxquels son imagination se plaît ; la fausse Eva envoyée par Satan pour séduire le héros — la bataille avec l'Antéchrist — la fin du monde — et le Jugement dernier — la recherche d'Eva à travers les tombeaux — les ombres dans la vallée de Josaphat et finalement l'exaltation des deux amants : « Ils s'élancent dans les sphères éternelles. Les Vieux globes sont enflammés et célèbrent la rédemption du monde par d'éternelles harmonies (1). »

Qu'il soit demeuré du plan des *Visions* la grande idée que Lamartine a nourrie toute sa vie : « écrire le poème de l'humanité, de la destinée humaine, décrire les phases que l'esprit humain doit parcourir pour arriver à ses fins par la voie de Dieu (2) », cela semble probable, mais qui reconnaîtrait, dans Eva, la future Daïdha, qui pourrait deviner d'après cette esquisse le drame conté dans *la Chute d'un ange* ?

Que conclure, sinon que Lamartine, n'est nullement lié par le plan qu'il s'est tracé, qu'il ne le considère que comme une étape de l'invention, que le plan définitif est celui qui ne peut pas ne pas être définitif puisque c'est lui qui ressort de l'œuvre terminée, et que jusqu'à celui-là il n'existe que des esquisses, des aperçus, des croquis pris sur un monde d'images en incessante métamorphose ?

(1) *Ms. cité*, f. 40.

(2) LAMARTINE, *Jocelyn*. Avertissement de la première édition (1831)

*
* *

On pourrait étendre cette conclusion à presque tous les plans. Il y en a peu qui soient vraiment des plans, si ce mot désigne un projet suivant lequel une œuvre littéraire est d'avance distribuée. Un écrivain qui procède comme Delille, qui envisage d'abord un cadre fixe et qui y insère son invention est exceptionnel ; or, si l'on peut parler avec raison des plans que suit Delille, il est sans doute abusif d'appeler du même nom les ébauches et les esquisses de Lamartine, de Baudelaire ou de Zola. Il en résulte cette conséquence, importante pour la méthode critique, savoir : que le plan est une chose rare, et en quelque sorte un accident. Si l'on philosophait, il faudrait se demander si dans certains cas cet accident n'est point une nécessité ; il apparaîtrait peut-être que l'œuvre littéraire destinée normalement à être présentée à un public — éloquence ou drame — se passe difficilement d'un ordre préconçu et l'on inclinerait à penser que l'intervention de l'esprit critique et de la logique est nécessaire dans la mesure où l'œuvre doit être accessible d'emblée à des groupes non homogènes. Le plan serait donc le lieu où se rencontreraient les intelligences et la logique du plan garantirait un minimum d'intelligibilité à l'œuvre.

Mais au point de vue critique, il faut seulement retenir que le critique ne doit pas présumer que le plan a existé. Sauf dans des cas bien déterminés, où il sait que le plan est apparu à l'auteur comme inéluctable, il n'a pas à s'en préoccuper. A vouloir reconstruire partout le plan, il s'exposerait à une erreur, d'autant plus aisée à commettre qu'elle comporte toujours une solution, juste en apparence. Il ne reconstruirait pas le plan de l'œuvre, il le construirait, il discernerait dans l'œuvre des lignes qui y sont bien, en effet, mais qui n'ont nullement pré-existé à l'œuvre. Il serait dupe d'une illusion, au même titre que le moraliste ou le juriste qui, après avoir codifié les règles existant dans une société donnée, affirmerait que cette société a choisi délibérément ces règles puisées à un code jadis établi par elle.

D'ailleurs, dans la méthode psycho-historique, pourquoi

s'inquiéter d'étapes bien tranchées, de stades caractérisés ? Nous suivons l'idée génératrice aussi fidèlement que possible ; nous assistons à ses transformations. Quelle utilité y aurait-il à les répartir selon des catégories incommodes qui fausseraient la vérité ? S'il est vrai que l'auteur a arrêté son imagination et déchaîné son esprit critique pour ramener au parc ses idées vagabondes, constatons-le, décrivons cette phase dans la création artistique, — mais si l'auteur a préféré laisser aller ses idées, plutôt mené par elles que les menant, n'en faisons pas un rude berger, hanté de lignes géométriques. Si l'écrivain, avant d'écrire son œuvre, en a noté quelques esquisses, étudions cette ou ces esquisses, voyons quel état d'organisation elles révèlent, mais ne prêtons pas à un auteur des soucis qu'il n'a pas eus, surtout ne dessinons pas après coup des esquisses qu'il n'a jamais faites.

Considérons de préférence que l'idée génératrice s'organise et s'exprime depuis le moment où elle a surgi, qu'invention, disposition, élocution forment un acte qu'on peut, à la rigueur décrire ou mimer, mais qu'il est impossible d'analyser sans le détruire. L'histoire d'une œuvre est l'histoire d'un geste qui s'accomplit : ne le décomposons pas en plusieurs temps ; voyons simplement de quelle tendance il est né et comment, pour se réaliser, il a modelé les mots.

CHAPITRE IV

L'INVENTION DU STYLE ET SES PROBLÈMES

« Les pensées, aussi bien que les mots, sont sujettes à vieillir, à mourir, comme les hommes (1). »

EDWARD YOUNG.

En passant au style, le critique va se trouver sur un terrain beaucoup plus difficile. Jusqu'à présent la règle était qu'il utilisait les documents en historien et qu'il avait recours à la méthode psychologique dans la mesure où les documents historiques faisaient défaut.

A partir du moment où l'écrivain ne médite plus, mais écrit, le critique ne recueillera guère de renseignements sur son activité. Le seul document matériel qu'il puisse rencontrer est le manuscrit autographe, mais ce document est rare et n'éclaire qu'imparfaitement les problèmes de l'invention du style.

*
* *

L'étude des manuscrits.

L'étude des manuscrits, l'interprétation des corrections et des variantes n'ont jamais été, je crois, exposées méthodiquement, mais dans plusieurs cas elles ont été faites si judicieusement que l'on pourrait se dispenser d'en parler autrement que par allusion.

(1) *Conjectures sur la composition originale*, t. III des Œuvres complètes du Docteur Young. Traduction Letourneur, 1770.

Résumons très rapidement les principaux problèmes qui se posent au critique en face d'un manuscrit.

Le manuscrit lui-même : est-il autographe ? est-ce le manuscrit original ? à quelle date a-t-il été écrit ? dans quel ordre a-t-il été composé ? On sent combien il est délicat de répondre à des questions aussi simples et la critique des textes a précisément pour but d'aiguiller de telles recherches.

Dans le manuscrit trois séries de faits peuvent offrir au critique un objet d'étude et une source de renseignements : le graphisme ou calligraphie, les corrections et les variantes.

Le graphisme touche de près à la graphologie et la graphologie est encore une science où les hypothèses dominent. Le critique qui tirerait de la calligraphie d'un écrivain des renseignements intéressants céderait le plus souvent à une illusion : il croirait découvrir ce qu'en réalité il a apporté avec lui.

Il y a néanmoins certains faits de calligraphie qui ne dépendent point de l'interprétation qu'on leur donne : c'est la disposition générale de l'écrit, ou, si l'on veut, la *topographie* du manuscrit. L'ordre ou le désordre qui y apparaît, la disposition régulière ou irrégulière des lignes, l'inégalité des caractères, la hauteur de certains mots dominant les mots environnants, les mots jetés comme des pierres d'attente, autour desquels viennent se presser les mots complémentaires — les réflexions et les critiques que l'auteur se fait à lui-même et qu'il rejette en marge ou en note (les manuscrits de Stendhal sont remplis de telles exhortations), donnent un aperçu général du mode d'activité qui fut celui de l'écrivain.

La hauteur des lettres, leur épaisseur, leur enchaînement, leur netteté sont des signes qui permettent d'apprécier la rapidité ou la lenteur de la calligraphie. Or, il n'est pas indifférent de savoir à quelle allure écrit un auteur.

On est surpris, par exemple, de voir qu'Alfred de Vigny, qui passe pour un écrivain laborieux, a composé ses œuvres en prose avec une facilité, une spontanéité indéniables. La calligraphie des manuscrits en prose est bien différente de la calligraphie appliquée du poème : au lieu des caractères très hauts où des critiques ont vu parfois un symbole de la hauteur d'âme de Vigny, on est en présence de caractères menus, souvent mal formés, tracés évidemment au courant de la plume. Les

pages écrites à cette allure ne sont pas, tant s'en faut, les plus mauvaises (1).

Il convient d'ailleurs de ne pas conclure trop vite. Non seulement on peut confondre une copie retouchée de l'original avec l'original lui-même, mais il faut tenir compte des habitudes de l'écrivain. Certains méditent leurs phrases, les retouchent mentalement avant de les jeter sur le papier ; d'autres ont besoin au contraire de les voir écrites pour les juger. Ceux-ci paraissent plus lents, ceux-là plus rapides et le plus souvent il n'y a là qu'une apparence.

Les corrections apportent des renseignements moins précis. Encore faut-il distinguer plusieurs genres de ratures. Alfred Binet, qui accordait une importance particulière à l'étude des manuscrits, discernait trois sortes de corrections : la correction immédiate, reconnaissable à ce que les mots, rayés précèdent sur la même ligne les mots adoptés ; au moment même où l'auteur écrit, il s'aperçoit que le terme employé ne convient pas ou en découvre un qui convient mieux : il barre légèrement les mots précédents parfois inachevés et trace dans leur prolongement les mots qu'il a choisis. Cette correction dénote une grande vivacité de la pensée et une invention allègre.

Les corrections qui ont lieu lors de la lecture d'un ensemble, lecture souvent fort rapprochée de la composition, peuvent avoir d'autres caractères. En certains cas la rature est destructrice : l'auteur, par des bâtons ou des spirales, s'est évertué à ne rien laisser paraître de la leçon primitive. Psychologiquement, cette opération dénoterait un sens critique supérieur à la puissance d'inspiration. L'auteur mécontent de l'invention première la rejette avant de savoir ce qu'il lui substituera. Il se met en demeure d'inventer à nouveau. C'est une manière de couper les ponts derrière soi. Au contraire, la rature légère qui laisse apparaître l'ancienne leçon est signe que la leçon nouvelle a été trouvée sans effort, qu'elle a surgi d'elle-même, que l'auteur n'en voulait pas particulièrement à la leçon primitive. Aussi arrive-t-il parfois que celle-là est inférieure à celle-ci.

(1) On peut se reporter notamment au fac-similé du manuscrit de *Servitude et Grandeur*, reproduit par M. Baldensperger dans *Servitude et Grandeur militaire*, Conard, 1914.

De telles observations n'ont pas, bien entendu, une valeur absolue. L'abondance ou la rareté des corrections décèlent moins la richesse ou la lenteur de l'inspiration que la tendance de l'écrivain à travailler sur les mots qu'il a tracés ou sur les mots qu'il rumine en lui-même.

Les variantes ainsi que les corrections qui laissent apparaître la version rejetée ont surtout attiré l'attention des critiques. De fait l'hésitation que dénotent les variantes, les modifications que l'écrivain apporte à son manuscrit ou à son livre d'une époque à l'autre sont des signes révélateurs du mode et du progrès de sa pensée. L'orientation d'un esprit s'y montre parfois si nettement qu'il n'y a guère qu'à transcrire les variantes. L'interprétation se déduit d'elle-même. Il s'en faut pourtant qu'elle soit toujours aussi aisée. Une cause d'erreur assez fréquente vient de ce qu'on incline à croire que les variantes d'une œuvre d'imagination tiennent toujours à des motifs d'ordre esthétique : elles ont parfois des raisons moins hautes. Je n'en citerai qu'un exemple.

Dans la page de Chateaubriand à laquelle j'ai déjà fait allusion : *Nuit chez les sauvages d'Amérique*, on note entre la version de l'*Essai sur les Révolutions* (1797) et la version de l'édition définitive du *Génie du Christianisme* (1809), la variante suivante : Chateaubriand a fait disparaître la phrase : « La lune flottait silencieusement sur la cime des forêts. » Pourquoi ? M. Lanson, qui, dans l'*Art de la prose*, a donné une remarquable étude de cette page écrit : « La seconde révision fait disparaître un beau trait : « flottait silencieusement sur la cime des forêts ». C'était bien, mais cela retardait l'impression dominante du mélange d'ombre et de lumière. Cela ne ramenait pas l'œil sur la terre, comme le promettait l'auteur, mais le ramenait vers les hauteurs du ciel (1). »

L'explication est ingénieuse, mais il en existe une moins subtile et plus naturelle. M. Victor Giraud l'indique (2). Après l'*Essai sur les Révolutions* et avant le *Génie du Christianisme* (1802), Chateaubriand a publié *Atala* (1801). Or, on y trouve cette phrase : « La lune brillait au milieu d'un azur sans tache et sa lumière gris de perle descendait sur la cime indéterminée

(1) G. LANSON, *L'Art de la prose*, p. 217.

(2) V. GIRAUD, *Chateaubriand, Etudes littéraires*.

des forêts », une variante de la phrase de l'*Essai*. Il est probable que Chateaubriand n'a pas voulu utiliser une deuxième fois sa trouvaille, d'autant plus qu'*Atala* était présenté comme un ornement du *Génie*. Il aurait eu l'air de se plagier lui-même. Un doute pourtant subsiste, Chateaubriand ne s'étant point fait faute de se répéter, lorsqu'il était satisfait de lui.

Les variantes n'apportent donc pas automatiquement des renseignements. L'interprétation qu'on en donne doit être contrôlée et au besoin corrigée par les documents complémentaires, et l'on vient de voir comment un problème qui semble relever de la seule psychologie est faussé si l'on néglige un élément d'ordre historique.

Il y aurait enfin une série de manuscrits qui mériteraient une étude particulière. Ce sont les manuscrits pathologiques, ceux où des troubles de l'esprit se manifestent à la période de début. Jusqu'à présent ils n'ont guère intéressé que les neurologues et les aliénistes. Encore est-il que les aliénistes n'ont pas étudié systématiquement les manuscrits littéraires.

A ce point de vue les manuscrits de Pascal, de Rousseau, de Chateaubriand, de Nerval, de Musset, de Baudelaire, de Maupassant, de Mallarmé et de bien d'autres seraient curieux. Le livre de M. Rogues de Fursac : *Les Ecrits et les dessins dans les maladies nerveuses et mentales*, pourrait aiguiller les recherches du critique qui tenterait de déterminer si telle œuvre est pathologique ou non.

Sans doute le contenu de l'écrit (la psychographie) est presque toujours beaucoup plus significatif que la forme de l'écrit (la calligraphie). Il paraît bien superflu de se demander si les dernières pages d'*Aurelia* sont pathologiques ou s'il y a symptômes d'angoisse morbide dans le *Horla*. Pourtant, à juger l'écrit par son contenu, l'hésitation reste possible quand il s'agit d'un écrivain. L'écrivain, qui par essence simule ou joue, peut s'abandonner à un égarement dont il n'est pas dupe. C'est la commune erreur des médecins, lorsqu'ils interviennent dans la critique littéraire, de faire l'examen pour ainsi dire clinique des œuvres et de conclure des signes pathologiques à la maladie. Précisément le manuscrit permet de confirmer ou d'infirmar les hypothèses qui résultent du contenu de l'écrit. Il est peu croyable, en effet, qu'un écrivain qui simule un

désordre ou une anomalie de la pensée imite aussi les troubles de l'écriture, troubles, qu'il ignore la plupart du temps.

S'il y a correspondance entre l'anomalie de la pensée et l'anomalie de l'écriture, on peut conclure au caractère pathologique de l'œuvre.

Ainsi la rapidité de l'écriture, le désordre du manuscrit qui sont un signe de l'excitation maniaque corroboreraient le caractère anormal des écrits où se manifesteraient une exaltation ou un enthousiasme peu communs. Inversement, il serait piquant de savoir si les écrits qui peignent des états d'âme très sombres ont véritablement été composés dans une période de dépression mélancolique. *A priori* on peut prévoir que non, la création littéraire ne se conciliant guère avec la mélancolie, même légère. Quelquefois l'examen du manuscrit montrerait la diminution de la hauteur des lettres, l'absence ou l'insuffisance de la ponctuation, l'omission des lettres, l'indifférence de l'écriture, signes qu'on observe dans les écrits des mélancoliques vrais.

Le tremblement de l'écriture, symptôme de l'alcoolisme chronique, de la paralysie générale, de la névrose trémulante ou de l'affaiblissement sénile, permettrait aussi de distinguer à partir de quel moment un écrivain a été envahi par une maladie qui s'est déclarée franchement, plus tard. Les œuvres où l'on relèverait des troubles de l'écriture seraient à la fois des documents utiles à un diagnostic rétrospectif et à un jugement littéraire.

Sans prétendre épuiser en quelques lignes un sujet relativement riche, signalons enfin un caractère presque constant chez les paranoïaques, caractère qu'on trouve dans quelques manuscrits littéraires : c'est le soin minutieux qu'apporte l'auteur à la calligraphie, l'importance extrême et quasi fatidique qu'il donne à la typographie, l'emploi qu'il fait d'encre de diverses couleurs, le soin qu'il prend de souligner certains mots, les fioritures, les dessins dont il orne son manuscrit, les termes ou les signes conventionnels dont il use, les néologismes qu'il insère, toutes choses qui donnent aux écrits du paranoïaque un aspect spécial.

Il serait excessif de faire des paranoïaques de tous les écrivains qui ont pris plaisir à calligraphier leurs œuvres ou à les présenter sous une forme originale. La plupart ne manifestent

ainsi qu'une satisfaction naïve d'eux-mêmes ou l'intention de berner le lecteur. Pourtant on reste hésitant en face des derniers manuscrits de Mallarmé, par exemple. On se demande si la typographie qu'il imposait à une œuvre comme *Jamais un coup de dés n'abolira le hasard*, n'est point un signe que le poète, après avoir joué longtemps avec ses rêves, en arrive à les prendre pour des réalités et à en faire le centre de sa vie intellectuelle. Se prononcer demanderait une enquête minutieuse, comme en général tout jugement porté sur l'état mental d'un écrivain ; je me borne à signaler un élément d'appréciation.

*
* *

Le Style.

Si la critique du style n'avait d'autres ressources que l'étude des manuscrits elle n'irait pas loin, d'abord parce que dans la plupart des cas, seul le livre imprimé demeure, ensuite parce que le manuscrit lui-même est loin de révéler tous les secrets de l'invention du style. Les corrections et les variantes indiquent seulement les endroits où l'esprit de l'auteur a bronché ; elles ne disent rien sur le parcours qu'il a heureusement accompli. Or, il n'y a aucune raison pour accorder plus d'importance aux inventions difficiles qu'aux inventions faciles : on pourrait dire sans paradoxe, je crois, que celles-ci sont plus révélatrices que celles-là. Lorsque le manuscrit existe, la critique tend à donner toute son attention aux passages raturés et aux hésitations de l'auteur. Elle est attirée par la base solide qu'offrent de tels faits à ses inductions, mais elle risque de négliger ou de perdre de vue les phrases et les mots qui n'ont pas d'histoire.

Il faut donc à présent se placer dans l'hypothèse la plus générale : supposer que l'œuvre littéraire n'existe qu'imprimée, que le manuscrit autographe a été détruit ou perdu. Cette attitude n'est pas nouvelle, au contraire. L'étude des manuscrits est récente et, bien avant qu'on ait songé à l'utiliser, la critique abondait en réflexions sur le style, en rhétoriques, en grammaires, en arts d'écrire.

Comment la critique pourra-t-elle aborder l'invention de détail qu'est l'invention du style ? En fait, une chose est frap-

pante : c'est le long hiatus qu'elle laisse dans ses recherches. Elle passe brusquement de l'invention du sujet et de son organisation à l'expression, ou, pour employer des termes qui sont toujours en faveur, elle saute de l'invention et de la disposition à l'élocution. Dans l'élocution elle ne considère guère que les mots, et les groupes de mots : c'est dans leur assemblage, leur combinaison qu'elle cherche à surprendre les secrets d'un style et, bien qu'elle ait depuis longtemps perdu l'espoir d'utiliser ces « secrets » pour l'art d'écrire, elle s'en sert pour mieux comprendre et pour sentir plus délicatement.

De la rhétorique à l'ancienne mode elle a rejeté bien des conceptions ; elle ne croit plus ni à la fixité des règles de style, ni à la valeur absolue des mots, ni à l'équivalence de la pensée et du style, elle admet que le style est une invention au même titre que le sujet, que les mots n'ont qu'une valeur relative et que cette valeur n'est pas seulement une valeur intellectuelle ; elle a marqué les rapports qui existent entre le tempérament d'un auteur, sa sensibilité, sa physiologie même et son style ; enfin elle considère les mots plutôt comme les signes que comme l'expression de la pensée.

Ces tendances nouvelles apparaissent dans quelques livres qui esquissent le plan d'une rhétorique, moins esthétique que psychologique : tels les livres de M. Albalat (1), les études subtiles de Remy de Gourmont, et récemment l'*Art de la Prose*, de M. G. Lanson.

En dépit des titres mêmes qui laissent croire que le style peut être assimilé, M. Albalat pose en principe que le style est inassimilable ou, comme disait Ernest Hello, « inviolable » pour la raison que le style n'est point le mode par lequel se traduit une pensée, une algèbre de concepts, mais la pensée même.

« Le vrai style n'est pas celui qu'on apprend par le travail : c'est un don de facilité. Le vrai style n'a ni procédés, ni rhétorique. C'est l'expression de la pensée à l'état spontané et inconscient. Rhétorique, mécanisme, règles, labeur, parti pris ne servent qu'à faire du style faux, du style artificiel (2). »

(1) A. ALBALAT, *La formation du style par l'assimilation des auteurs. — L'art d'écrire enseigné en vingt leçons. — Le travail du style enseigné par l'exemple des grands écrivains.*

(2) A. ALBALAT, *La formation du style*, p. 298.

Bien écrire est donc, pour M. Albalat, « bien penser, bien sentir et bien rendre », mais en accordant à la pensée la primauté, M. Albalat ne rompt point complètement avec l'ancienne rhétorique. L'imagination, c'est-à-dire la faculté d'inventer des concepts ou des images, est à ses yeux capitale. C'est la faculté maîtresse qui domine et entraîne à sa suite la sensibilité même.

« La culture de l'imagination est d'une importance extrême. Il faut qu'elle soit permanente, entretenue, suivie, car tout dépend de l'imagination (1). » Or, si l'invention du style comprend essentiellement deux opérations : inventer des images, trouver des mots qui les rendent sensibles, on conçoit que la deuxième opération relève de la technique et puisse être étudiée scientifiquement. Comment un écrivain transpose-t-il une image donnée dans le monde des signes verbaux ? L'image est précise, les signes verbaux ne sont pas illimités ; il n'y a donc qu'un certain nombre de combinaisons possibles et, parmi ces combinaisons, il n'y en a que quelques-unes qui soient satisfaisantes, une seule qui soit exacte. Dans le style, l'originalité, c'est d'inventer des images, l'habileté, c'est de trouver les mots qui les représentent.

On comprend alors pourquoi M. Albalat estime que la marche naturelle est d'aller des mots vers les phrases et des phrases vers les chapitres. L'œuvre n'est qu'une collection de chapitres et les chapitres qu'une collection de phrases. Il n'y a aucune raison pour qu'un écrivain capable d'inventer des images et de les exprimer par des mots soit impuissant à assembler des phrases et à composer une œuvre. « Qui peut écrire une page peut en écrire dix et qui sait faire une nouvelle doit savoir faire un livre, car une suite de chapitres n'est qu'une suite de nouvelles (2). »

M. Albalat, on le voit, rejetait presque tous les dogmes chers à la grammaire classique et à l'ancienne rhétorique. Il apercevait, il poursuivait l'invention jusque dans les plus minces replis de la phrase et la mécanique du style se réduisait à bien peu de chose, puisque l'imagination tendait nécessairement à la forme d'expression convenable.

On contesta pourtant qu'il y eût dans le style ce minimum

(1) A. ALBALAT, *L'art d'écrire*, p. 166.

(2) *Id.*, *ibid.*, p. 3.

de technique. Non sans ironie on assimila M. Albalat aux grammairiens qu'il condamnait. On critiqua surtout la place qu'il donnait à l'imagination dans l'invention du style et on affirma qu'entre le tempérament de l'auteur et le style il n'y avait pas de moyen terme.

Remy de Gourmont qui faisait de la défense et illustration de la langue française l'objet de tous ses soins soutint avec éclat la thèse que le style n'était autre chose qu'une spécialisation de la sensibilité. La sensibilité était à ses yeux la faculté maîtresse de l'écrivain :

« Le style, c'est de sentir, de voir, de penser, rien de plus (1). »

Pour lui le problème du style n'a rien d'intellectuel. C'est un problème de physiologie, puisque la sensibilité dépend essentiellement du fonctionnement des organes sensoriels et, délibérément, Remy de Gourmont affirmait que la critique littéraire ne peut qu'une chose : expliquer le style par la physiologie de l'auteur :

« On n'apprend pas à écrire, c'est-à-dire à acquérir un style personnel, sans quoi rien ne serait plus commun et rien n'est plus rare. C'est le côté pédagogique de la question et le côté vain. Le véritable problème du style est une question de physiologie. S'il est impossible d'établir le rapport exact, nécessaire, de tel style à telle sensibilité, on peut cependant affirmer une étroite dépendance : nous écrivons comme nous sentons, avec notre corps tout entier. L'intelligence n'est qu'une des manières d'être de la sensibilité et non la plus stable, encore moins la plus volontaire (2). »

Remy de Gourmont rejetait donc les conclusions de M. Albalat, déclarant qu'on ne peut étudier le style d'en dehors :

« Une critique du style devrait commencer par une critique de la vision intérieure, par un essai sur la formation des images. Une bonne analyse des procédés naturels du style commencerait par la sensation pour aboutir à l'idée pure, si pure qu'elle ne correspond à rien, non seulement de réel, mais de figuratif (3). »

Jamais la formule : « Le style, c'est l'homme », n'avait été prise aussi rigoureusement à la lettre.

(1) R. DE GOURMONT, *Le problème du style*, p. 32.

(2) *Id.*, *ibid.*, p. 9.

(3) *Id.*, *La culture des idées*, p. 20.

Si habile que fût Remy de Gourmont dans l'exposé de sa thèse, il semble bien qu'il ait été gêné par un des aspects du problème, non le moindre. Quelle que soit la part qu'on fasse à l'invention, quelque importance qu'on accorde à la sensibilité de l'écrivain, on se heurte pourtant à cette évidence : la langue, les mots ne dépendent pas de la volonté de l'écrivain ; ils ont un caractère social dont celui-ci doit tenir compte. Si personnelle que soit une émotion, si spéciale que soit une sensibilité, il faut pourtant qu'elle s'exprime par l'instrument banal qu'est la langue, qu'elle se serve d'un instrument collectif. « Comment l'écrivain a-t-il usé de la langue pour signifier une sensation ou une pensée particulières ? » peut donc à bon droit passer pour la question essentielle.

Alors apparaît l'antinomie qui domine tous les problèmes du style. D'un côté, des inventions, images, sentiments ou idées, intimement unis à la personne de l'écrivain, reliés par d'innombrables liens à son tempérament, à sa sensibilité, à son expérience, à sa vie en un mot, de l'autre la langue : collection de vocables dépourvue de valeur absolue, mais pourvue d'une valeur arbitraire qu'une volonté particulière ne peut modifier à son gré ; entre ces deux mondes, irréductibles l'un à l'autre, en rapport constant, une harmonie si heureuse que longtemps il a semblé qu'ils étaient adéquats l'un à l'autre, qu'ils n'étaient que les deux faces d'une seule réalité.

Il est intéressant de voir l'attitude qu'a prise M. Gustave Lanson en face de cette antinomie fondamentale. M. Lanson ne considère le style artistique ni comme une combinaison de signes représentatifs, ni comme un mode spécial de la sensibilité.

Non qu'il dénie l'importance de la sensibilité ; il la tient au contraire pour la source de l'invention, mais il indique la nécessité où elle se trouve, quand elle s'exprime littérairement, d'emprunter un mode d'expression qui lui est imposé. Seulement, à ses yeux, ce mode d'expression, la langue, n'a pas de valeur fixe. Les combinaisons de mots ne sont pas des équations où les signes auraient entre eux des rapports logiques et déterminés. La langue est une matière molle, flexible, et les mots n'ont pas seulement un contenu idéal que l'intelligence peut analyser ; ils sont une matière sonore et colorée, ils ont une puissance de suggestion et d'évocation.

Grâce à cette *élasticité* des mots, l'écrivain échappe aux conséquences de l'antinomie qui existe entre la pensée et la langue ; il peut faire varier à l'infini la place qu'il leur assigne dans un système de mots : « La définition d'un mot ne donne que la portion de sens commune à tous les emplois que les écrivains ont fait de ce mot ; à cela vient s'ajouter une valeur spéciale qui résulte des combinaisons particulières où le mot est entré (1). »

Or, si les écrivains qui cherchent seulement à exprimer leur pensée n'utilisent que la portion commune des mots, les écrivains artistes usent au contraire de leur valeur spéciale et le rôle de la critique est de découvrir la fonction extra-logique qui leur est attribuée.

« Il y a donc une prose d'art et par conséquent un art de la prose dont la fin propre, clairement distincte de celles que s'assignent les traités de style et de composition littéraire, est le développement des valeurs esthétiques des mots. On les fait jaillir, ces valeurs, dans le vocabulaire, selon qu'on utilise le vocabulaire commun ou les vocabulaires spéciaux, dans les mots qu'on choisit plus ou moins sonores ou évocateurs, dans les images qu'on forme par transposition métaphorique ; on les fait jaillir dans la phrase par les réactions réciproques des mots qu'on y groupe et par les résonances où les reflets que leur rapprochement détermine, par les proportions plus ou moins également équilibrées des groupes, par les dessins mélodiques et rythmiques qui s'y forment. Le traitement de toutes ces valeurs est pour le prosateur un travail très analogue à celui du poète (2). »

Bien plus, M. Lanson fait observer que la valeur de ces systèmes n'est point fixe, elle varie en fonction de l'auditeur ou du lecteur : « La diversité des tempéraments, des occupations, des habitudes, l'inégale connaissance de la langue et du sens précis des mots font qu'ils n'ont pas pour tous la même puissance d'évocation et qu'ils n'évoquent pas les mêmes choses (3). »

Cette simple phrase qui relate un fait banal est grosse de conséquences pour la méthode critique. M. Lanson introduit, en effet, dans le problème du style un élément qui pourrait bien

(1) G. LANSON, *Conseils sur l'Art d'Ecrire*, p. 170.

(2) *Id.*, *l'Art de la prose*, p. 15 et 16.

(3) *Id.*, *Conseils sur l'Art d'écrire* p. 174.

le modifier profondément. S'il était vrai, en effet, que le style ne s'impose pas nécessairement au lecteur, qu'il est façonné par un esprit qui l'interprète, il y aurait lieu de tenir compte de cette valeur nouvelle, de ne pas considérer séparément le style et l'activité de l'esprit.

Or, il semble que M. Lanson ait raison. Par une convention tacite, pour la commodité de l'examen, la critique suppose que l'impression produite par le style sur le lecteur est constante. Cette convention est indispensable, elle est légitime même, mais il ne faudrait pas qu'elle faussât le problème du style, qu'elle s'érigeât en loi et qu'elle masquât ainsi la mobilité de l'esprit humain.

*
* *

Fidèle à son attitude initiale, la méthode psycho-historique envisagera donc le style comme une invention de détail et comme un acte de l'esprit. Là encore elle se trouvera en harmonie avec les tendances de la grammaire et de la critique contemporaines, mais il faut préciser d'abord en quoi elle se distingue des méthodes précédentes.

Premier point. — Elle ne considère pas le style comme un état de la pensée, mais comme un acte de la pensée.

Si hardis qu'aient été les critiques contemporains, quelque souplesse qu'ils aient introduite dans un système qu'on croyait fixe, ils n'ont pas cessé toutefois de le tenir pour un système en équilibre. Je m'explique. Les grammairiens classiques se représentaient à peu près le style comme une suite de signes juxtaposés enfermant chacun un concept. La ligne était continue et lorsque l'esprit l'avait parcourue et n'avait plus qu'à faire la somme des concepts enregistrés, il obtenait par addition la pensée de l'auteur.

A cette conception intellectualiste, M. Albalat, Remy de Gourmont, M. Lanson en substituent une autre. La ligne est toujours continue, mais les signes agissent et réagissent les uns sur les autres ; les harmoniques des mots et des groupes de mots se mêlent, s'entre-croisent ; aux valeurs idéales s'ajoutent des valeurs physiques ; aux sens évoqués les sens suggérés. L'addition des concepts ne suffit plus pour connaître la pensée

de l'auteur, il faut percevoir encore le jeu de toutes les valeurs, et il est si complexe que l'analyse l'épuise difficilement.

Théoriquement, il pourrait l'épuiser. Il n'en est plus de même si l'on considère le style comme une série de repères entre lesquels passe l'esprit. Le style se représenterait alors sous la forme d'une courbe indiquée par des points plus ou moins éloignés les uns des autres. La courbe est idéale. Elle n'existe que pour notre esprit, et cependant une sorte de nécessité nous pousse à compléter la courbe esquissée et, comme disent les mathématiciens, à interpoler.

Or, l'interpolation n'est ni nécessaire, ni exacte. Elle implique toujours une hypothèse, elle n'est jamais qu'approximative. Entre une série de points on peut faire passer un nombre infini de courbes et, géométriquement, la courbe interpolée ne passe jamais exactement par les points qu'elle réunit.

Cette image n'a qu'une valeur métaphorique, mais elle fait comprendre quelle peut être l'attitude critique en face du style :

Considérer le style comme une suite d'éléments discontinus qui ne prend de valeur que par le mouvement de la pensée ; considérer le mouvement de la pensée comme un mouvement suggéré, mais libre.

Cela entraîne une conséquence. On ne peut faire abstraction du côté social du style, pas plus qu'en linguistique on ne peut faire abstraction de la masse parlante. Tous les problèmes du style ont deux aspects : un aspect individuel et un aspect social ; négliger l'un d'eux serait dénaturer les problèmes. Il faut à chaque instant se demander à la fois comment l'auteur évoque l'expression et quelles réactions elle suscite chez le lecteur.

Il se pourrait que l'activité de l'esprit qui perçoit une impression littéraire fût beaucoup plus complexe qu'on ne se l'imagine ; que le nombre et la nature de ses démarches nous échappât à cause de la rapidité de l'esprit. Certains faits que nous indiquerons lorsqu'il sera question des mots et des groupes de mots le donnent à penser, et l'on verra que plusieurs antinomies se dissipent si l'on admet la réalité d'une activité inconsciente et intelligente de l'esprit.

En tout cas, il semble que l'activité de l'esprit nous est peu sensible pour deux raisons : d'abord parce qu'elle est naturelle,

spontanée, qu'elle existe dans la mesure même où l'esprit existe, ensuite parce qu'elle est animée d'un mouvement absolu qu'il est très difficile de déceler et de mesurer. Nous ne pouvons apprécier les démarches de notre esprit que d'une manière analogue à celle dont nous apprécions les déplacements de la terre. Instinctivement nous croyons notre esprit, comme la terre, immobile ; c'est en nous projetant par imagination hors d'eux-mêmes que nous connaissons qu'ils se meuvent. Pratiquement, en ce qui concerne le style on aperçoit où doit porter l'effort critique : il s'agit de prendre conscience des mouvements que nous accomplissons inconsciemment, des mesures, des bonds, que fait notre esprit, d'une phrase à l'autre, d'un mot à l'autre.

Le style paraîtra alors caractérisé moins par ce qu'il exprime que par ce qu'il laisse inexprimé, moins par les mots, les phrases, que par leurs intervalles.

Deuxième point. — La critique n'a aucune raison d'abandonner son mouvement descendant, de passer brusquement de l'œuvre considérée dans son ensemble à l'étude du style.

Si elle prétend suivre la pensée de l'auteur dans son activité créatrice, elle ne doit pas négliger les étapes d'invention et d'organisation qui correspondent approximativement dans l'œuvre aux groupes de phrases et aux phrases. A cette démarche il n'y a pas que des raisons de convenance.

D'après l'hypothèse qui commande cet essai, l'œuvre littéraire n'est à ses différents états que la dégradation d'une activité plus haute ; elle ne prend de sens que si on connaît le degré supérieur.

De même que l'organisation de l'œuvre ne se retrouve point par le plan, mais par l'idée génératrice, la disposition des épisodes se comprend en fonction de l'organisation générale, l'agencement des phrases tire sa valeur du choix des épisodes, les mots eux-mêmes empruntent au sens global de la phrase une bonne partie de leur signification.

La critique du style devrait donc comporter pour une œuvre donnée deux études : *Syntaxe des phrases, syntaxe des mots*, le mot syntaxe étant pris dans un sens étymologique. Il va sans dire qu'il ne s'agit point d'étudier la syntaxe de toutes les phrases et de tous les mots, il faut procéder par coupes, et dans les cas les plus intéressants, par coupes en série. D'ailleurs

l'observation minutieuse qu'implique une telle étude est inconciliable avec des exemples multiples.

Quelle orientation va prendre la méthode ? Par quels moyens l'esprit peut-il saisir son propre mouvement, quel parti la critique peut-elle tirer de cet effort ? C'est ce qu'il y a lieu d'examiner à présent.

Nous essaierons surtout de dégager la méthode de diverses illusions. La plus fréquente et, à vrai dire, celle qui se présente constamment sous des formes diverses, consiste à tenir pour spontané et simple un acte élaboré et complexe.

Il semble que gâtée par l'admirable souplesse de l'esprit, par sa docilité, par son empressement à prendre toutes les attitudes, nous soyons devenus ingrats envers lui et que nous ne nous apercevions même plus de sa présence, tant il est silencieux et rapide.

*
* *

La Syntaxe des phrases.

C'est une observation banale que lorsque nous prenons connaissance d'une œuvre littéraire nous nous déplaçons imaginativement dans l'espace et dans le temps, mais il ne paraît point qu'on ait tiré de cette observation aucune conséquence pour l'étude du style. *A priori* pourtant, il n'est pas indifférent de savoir de quelle façon notre pensée est entraînée, quelle est la nature des bonds qu'elle accomplit d'une phrase à l'autre.

J'examine d'abord les déplacements dans le temps.

Lorsque nous lisons une page, nous n'avons pas conscience, semble-t-il, du rapport qui existe entre la durée des événements décrits et le temps qu'en réalité ils auraient mis à se produire. Nous parcourons d'un souffle égal la page qui contient l'histoire de plusieurs années et celle qui relate les incidents survenus en une seconde ou une fraction de seconde. Pour notre esprit dont la rapidité est pratiquement infinie, qu'importe la lenteur ou la vitesse de l'écoulement des faits !

Il se pourrait toutefois que nous eussions une conscience obscure de ce rapport et que l'impression produite sur nous, à notre insu, fût un de ces impondérables qui entrent dans l'impression totale.

Il faut observer que nous ne prenons connaissance d'une page que successivement. Les faits qu'elle expose se présentent au fur et à mesure que nous vivons. Nous avons le sentiment confus de notre durée et par là nous possédons une mesure qui nous permet de saisir, en dehors de l'intelligence, l'allure des faits décrits et de la comparer à l'allure des faits réels.

Essayons, en éliminant pour le moment tous les autres problèmes, de voir comment en deux cas distincts nous sommes entraînés dans le temps.

Voici une page tirée d'une nouvelle de M^{me} de La Fayette, *la Princesse de Montpensier*. L'auteur, pour des raisons que je ne recherche pas, a choisi comme épisode la rencontre du duc de Guise et de M^{me} de Montpensier. La princesse de Montpensier, alors qu'elle était fille et demoiselle de Mézière, a aimé le duc de Guise ; elle a été contrainte par raison politique d'épouser le prince de Montpensier. Le duc de Guise a disparu de son entourage et vit à la cour du duc d'Anjou. Le duc d'Anjou vient résider à Loches, à quelques lieues de Champigné, domaine du prince de Montpensier. Les choses en sont là, quand commence le récit de la rencontre.

« Un jour qu'il (le duc d'Anjou), revenait à Loches par un chemin peu connu de sa suite, le duc de Guise, qui se vantait de le savoir, se mit à la tête de la troupe pour servir de guide ; mais après avoir marché quelque temps, il s'égara et se trouva au bord d'une petite rivière qu'il ne reconnut pas lui-même. Le duc d'Anjou lui fit la guerre de les avoir si mal conduits et étant arrêtés en ce lieu, aussi disposés à la joie qu'ont accoutumé de l'être de jeunes princes, ils aperçurent un petit bateau qui était arrêté au milieu de la rivière, et comme elle n'était pas large, ils distinguèrent aisément dans ce bateau trois ou quatre femmes et une entre autres qui leur sembla fort belle, qui était habillée magnifiquement et qui regardait avec attention deux hommes qui pêchaient auprès d'elle. Cette aventure donna une nouvelle joie à ces jeunes princes et à tous ceux de leur suite. Elle leur parut une chose de roman. Les uns dirent au duc de Guise qu'il les avait égarés exprès pour leur faire voir cette belle personne, les autres qu'il fallait, après ce qu'avait fait le hasard, qu'il en devînt amoureux et le duc d'Anjou soutenait que c'était lui qui devait être son amant. Enfin, voulant pousser l'aventure à bout, ils firent avancer dans la rivière

leurs gens à cheval et le plus avant qu'il se pût pour crier à cette belle princesse que c'était M. d'Anjou qui eût bien voulu passer de l'autre côté et qui priait qu'on vînt le prendre. Cette dame, qui était la princesse de Montpensier, entendant dire que le duc d'Anjou était là et ne doutant point à la quantité de gens qu'elle voyait au bord de l'eau que ce fût lui, fit avancer son bateau pour aller du côté où il était. Sa bonne mine le lui fit bientôt distinguer des autres, mais elle distingua encore plus tôt le duc de Guise : sa vue lui apporta un trouble qui la fit un peu rougir et qui la fit paraître aux yeux de ces princes dans une beauté qu'ils crurent surnaturelle. Le duc de Guise la reconnut d'abord, malgré le changement avantageux qui s'était fait en elle depuis les trois années qu'il ne l'avait vue. »

Aucune page qui soit plus tranquille, plus unie que celle-là. On a l'impression de descendre le cours d'un beau fleuve qui nous emporte d'un mouvement uniforme et lent. Pourtant l'allure de la description est loin d'être identique. La première phrase contient en raccourci une promenade entière, le détour de la troupe égarée et l'arrêt au bord de la rivière soudain découverte. La seconde phrase expose un fait qui, en réalité, succède au précédent et ne dure que le temps d'un regard attentif. A ce moment survient une discussion, assez brève, semble-t-il, mais abrégée toutefois, et ramassée en trois phrases. La résolution d'entrer en conversation avec les belles promeneuses, l'envoi de messagers, la traversée de la rivière, tout cela est condensé en une seule phrase. Alors de nouveau l'allure se ralentit. Elle demeure toutefois en deçà de la réalité, grâce à la notation rapide du mouvement de la barque dirigée vers la berge de la rivière. A ce moment, il y a une brusque expansion : l'instant si fugitif de la reconnaissance, l'entre-croisement des regards de la princesse de Montpensier et du duc de Guise, leur impression réciproque est soigneusement notée en deux phrases qui *durent* plus que le fait qu'elles expriment.

Ainsi tandis que nous écoutons ou que nous lisons cette page, nous subissons, sans nous en rendre compte, des variations de temps considérable.

Le temps se dilate et se contracte. Les événements passent sous nos yeux accélérés ou ralentis.

Si nous cherchons suivant quelle loi s'est modifiée l'allure du récit, nous observons que le mouvement a une tendance

générale à se ralentir, que le déroulement des faits, très rapide au début, passe par une période d'arrêt, puis reprend une vitesse qui décroît régulièrement jusqu'à la fin du tableau. Or, à quoi correspondent ces variations de temps ? *A la présence de Mme de Montpensier.* Toutes les fois qu'il approche d'elle, pourrait-on dire, le récit s'alanguit et s'arrête. Il se hâte dès qu'il s'en éloigne, il bouscule les événements qu'il est contraint de traverser afin de se trouver plus vite et plus longuement auprès d'elle.

Cette ardeur se concilie néanmoins avec la politesse qu'on doit aux autres personnages. On ne peut négliger le duc d'Anjou et sa suite ; leurs gestes, leurs pensées, leurs paroles ne sont pas à rayer brutalement, quelque intérêt qu'on porte au duc de Guise et à la princesse de Montpensier. Le souci d'équilibre, la volonté de ne pas masquer complètement par les personnages de premier plan ceux des autres plans, appartiennent, cela va sans dire, à Mme de La Fayette. Ce sont ces tendances qui caractérisent son style et contribuent à l'impression de lenteur majestueuse que nous ressentons.

Prenons à présent une page d'un auteur moderne, avec le seul souci d'étudier dans la syntaxe des phrases les variations de temps. Soit dans *Salammbô*, au chapitre du *Festin*, l'apparition de la fille d'Hamilcar :

« Le palais s'éclaira d'un seul coup à sa plus haute terrasse ; la porte du milieu s'ouvrit et une femme, la fille d'Hamilcar elle-même, couverte de vêtements, nous apparut sur le seuil. Elle descendit le premier escalier qui longeait obliquement le premier étage, puis le second, le troisième et elle s'arrêta sur la dernière terrasse, au haut de l'escalier des galères. Immobile et la tête basse, elle regardait les soldats.

» Derrière elle, de chaque côté, se tenaient deux longues théories d'hommes pâles, vêtus de robes blanches à franges rouges, qui tombaient sur leurs pieds. Ils n'avaient pas de barbe, pas de cheveux, pas de sourcils. Dans leurs mains étincelantes d'anneaux, ils portaient d'énormes lyres et chantaient tous d'une voix aiguë un hymne à la divinité de Carthage. C'étaient les prêtres eunuques du Temple de Tanit, que Salammbô appelait souvent dans sa maison.

« Enfin elle descendit l'escalier des galères. Les prêtres la suivirent. Elle s'avança dans l'avenue des cyprès et elle mar-

chait lentement, entre les tables des capitaines, qui se reculaient un peu en la regardant passer.

» Sa chevelure, poudrée d'un sable violet et réunie en forme de tour selon la mode des vierges chananéennes, la faisait paraître plus grande. Des trésors de perles attachés à ses tempes descendaient jusqu'au coin de la bouche, rose comme une grenade entr'ouverte. Il y avait sur sa poitrine un assemblage de pierres lumineuses imitant par leur bigarrure les écailles d'une murène. Les bras garnis de diamants sortaient nus de sa tunique sans manches, étoilée de fleurs rouges, sur un fond tout noir. Elle portait entre les chevilles une chaînette d'or pour régler sa marche et son grand manteau de pourpre sombre, taillé dans une étoffe inconnue, traînait derrière elle, faisant à chacun de ses pas comme une large vague qui la suivait.

» Les prêtres, de temps à autres, pinçaient sur leurs lyres des accords étouffés et dans les intervalles de la musique on entendait le petit bruit de la chaînette d'or avec le claquement régulier de ses sandales. »

Comment se déroule cette page ? Le récit est d'abord à peu près synchrone de la réalité. Le premier alinéa note successivement les mouvements de Salammbô ; chacun de ses gestes est traduit par une phrase et la durée de cette phrase coïncide approximativement avec la durée des gestes. Approximativement seulement : à y regarder de près, il existe un resserrement du temps dans le récit de la descente vers la terrasse. Flaubert a bien essayé d'*allonger* la durée de cette descente en prolongeant la description du premier escalier, mais il abrège en cinq mots la descente du troisième et du second étage.

A ce moment le temps est pour ainsi dire suspendu par l'arrêt de Salammbô sur la terrasse et sa contemplation silencieuse. A cette syncope correspond la description minutieuse des prêtres de Tanit. Elle est inattendue et pourrait aisément s'insérer ailleurs. Si l'auteur l'a insérée à cet endroit, ce n'est nullement par caprice, mais, je pense, pour remplir un intervalle que l'esprit aurait facilement comblé, mais que nous n'eussions pas perçu de manière sensible. En d'autres termes, si Flaubert avait supprimé le second alinéa et poursuivi son récit par « Enfin, elle descendit l'escalier des galères », nous nous serions parfaitement *représenté* la contemplation de Salammbô, nous l'eussions mal *sentie*.

Le récit suit donc le déroulement réel dans le temps ; la durée même des arrêts est, sinon traduite, du moins figurée.

Au troisième alinéa comme au premier, les phrases accompagnent rigoureusement les gestes de Salammbô et scandent l'écoulement du temps, mais au quatrième, il se produit un phénomène d'arrêt qui ne s'explique pas cette fois par le besoin d'occuper un intervalle vide. Flaubert suspend volontairement la narration et intercale le portrait de Salammbô. Pourquoi ? La raison saute aux yeux ; nous la saisirons mieux lorsque nous aurons étudié les déplacements du récit dans l'espace. Disons seulement que Flaubert nous a placés, nous lecteurs, dans le jardin d'Hamilcar, nous a mêlés aux mercenaires et que nous avons assisté à toute la scène sans bouger. C'est Salammbô qui vient vers nous, silhouette d'abord indécise qui grandit et s'éclaire.

Elle s'approche si près qu'il faut se reculer un peu pour la voir tout entière. A ce moment, il nous est possible de distinguer les moindres détails de son vêtement et de ses traits. Il reste que cette vision, comme toute vision, est quasi instantanée et que son analyse occupe un espace de temps notable, disproportionné avec la durée de notre perception.

Le cinquième alinéa, enfin, au point de vue du temps, recouvre en partie l'alinéa précédent. Il constitue une sorte de justification rétrospective de la longueur du portrait. Il lui restitue indirectement une durée vraie. Le pincement des lyres, le claquement régulier des sandales scande après coup une vision que le romancier avait déployée d'abord en dehors du temps.

Quels effets produit sur nous l'allure du récit ? Il est difficile de les distinguer dans l'impression complexe que nous ressentons à la lecture de cette page.

Toutefois, il semble bien qu'elle contribue à la sensation de gravité, de majesté qui s'impose à nous. Nous éprouvons un sentiment général de lenteur, mais non plus, comme dans le récit de M^{me} de La Fayette, d'une lenteur indolente, mais d'une lenteur volontaire : la lenteur solennelle des sacerdotesses.

Or, le soin qu'a pris l'auteur de détailler tous les gestes de la princesse, de leur donner une durée sensible n'est point étrangère à cette impression.

Flaubert pouvait aussi bien ramasser son récit et exprimer

directement l'idée que nous en dégageons. Le lecteur se fût même représenté beaucoup plus clairement l'intention de l'auteur, si Flaubert avait qualifié de « solennelle » ou de « majestueuse » la descente de Salammbô vers le jardin. S'il ne l'a pas fait, c'est qu'instinctivement il cherchait non pas à être compris du lecteur, mais à susciter en lui la sensation de la réalité. Et pour que la sensation se prolongeât, il fallait que le récit s'allongeât.

Autre remarque : si Flaubert a suspendu le temps pour tracer le portrait de Salammbô, il n'a pu suspendre, chez son lecteur, le sentiment de la durée. La discordance qui existe entre l'arrêt du temps imaginaire et l'écoulement du temps réel, est assez considérable pour être ressentie par le lecteur. De fait, est-ce que ce portrait ne contrarie pas le mouvement du récit, est-ce que nous n'avons pas à accomplir un léger effort pour retrouver la suite des événements, bref, est-ce que l'on ne sent pas l'artifice de l'écrivain qui veut placer le morceau brillant qu'il s'est plu à écrire ?

Il n'est nullement question de tirer d'études aussi rapides de soberservations d'ordre général, encore moins de comparer, du point de vue particulier où nous nous sommes placés, le style de Flaubert et de celui de M^{me} de La Fayette. Disons simplement que M^{me} de La Fayette semble faire varier, dans le temps, la syntaxe des phrases en fonction du rôle qu'y joue le personnage principal, mais qu'elle s'efforce néanmoins de ne pas rompre complètement l'équilibre et de donner une certaine durée aux faits et aux gestes des personnages secondaires ; que Flaubert au contraire s'applique davantage à synchroniser le réel et l'imaginaire, mais que ce synchronisme est parfois détruit par les contemplations d'artiste où il s'attarde avec complaisance.

Passons à un champ d'observations beaucoup plus vaste. Non seulement notre esprit, bondissant de phrase en phrase, accomplit un mouvement dans le temps, mais il exécute des déplacements incessants dans l'espace.

Or, si l'extrême mobilité de l'esprit ne nous permet pas de prendre conscience de ces déplacements, il ne s'ensuit pas que leur nature et leur succession ne soient pas senties par nous.

Cette variation continue de plans devient évidente, une fois qu'on l'a observée. Il est même curieux qu'il faille un effort d'attention pour saisir une chose aussi manifeste. C'est une preuve de l'admirable faculté d'accommodation que nous possédons.

Tandis que nous lisons ou écoutons une page, il se produit en nous ce qui se passe, lorsque se déroule devant nos yeux un film cinématographique. Les deux faits offrent plus que des points de comparaison. Qu'arrive-t-il, en effet, lorsque nous regardons les scènes qu'a enregistrées la bande photographique ? Nous occupons un point fixe dans l'espace et l'écran occupe, lui aussi, une place déterminée, par rapport à nous. Or, nous avons l'illusion d'être situés vis-à-vis des scènes projetées sur l'écran à des distances très différentes et qui varient fréquemment. Tantôt elles nous semblent lointaines, les personnages en sont minuscules et presque invisibles, tantôt elles paraissent extrêmement rapprochées et plus voisines encore de nos yeux qu'elles pourraient l'être en réalité. Or, quelles que soient ces variations, nous, spectateurs, nous occupons toujours une place dans ces tableaux : nous les prolongeons en quelque sorte jusqu'à nous ; ils sont *centrés* par rapport à nous.

Il s'ensuit que nous occupons à chaque instant une place imaginaire qu'il nous est impossible de modifier. Nous sommes le jouet d'une illusion que nous subissons, par le seul fait que nous regardons l'image projetée devant nous. Grâce à cette illusion l'auteur du film, doublé par l'opérateur, peut disposer de nous à son gré. Notamment, il nous situe comme il veut, au milieu de ses personnages ; nous sommes contraints, par exemple, de marcher ou de nous arrêter à une distance variable, mais toujours déterminée de l'un d'eux. Il nous force parfois à nous substituer à celui-ci. Il peut enfin, par l'irisation, en étendant progressivement l'image, imiter le mécanisme de l'attention découvrant peu à peu des objets d'abord inaperçus.

Bref, il peut non seulement nous déplacer, mais encore nous faire adopter certaines attitudes mentales. On conçoit que la manière dont il agira avec nous ne soit pas étrangère à l'impression que nous aurons de son œuvre. Sans doute nous accepterons sans nous récrier toutes les fantaisies auxquelles il voudra bien nous plier, mais cela n'ira point parfois sans un certain malaise. Si, au cinématographe, on a renoncé presque

entièrement aux scènes où les visages considérablement agrandis laissaient voir très marqués les jeux de physionomie, c'est sans doute parce que ces scènes choquaient le spectateur, en le forçant à se placer imaginativement à une distance où, en réalité, il n'aurait rien vu, cette distance étant inférieure à la distance minima de netteté des images.

Or, dans la page que nous lisons, les plans peuvent changer avec une rapidité aussi grande et même plus grande que sur l'écran. Chaque phrase, chaque proposition est susceptible de nous faire apparaître les objets à une échelle différente, sous un angle variable. Par là, l'écrivain a la faculté, lui aussi, de nous situer à sa guise, de nous placer à côté de ses personnages ou même de nous substituer à eux. Par là, que ce soit conscient ou instinctif en lui, peu importe, il arrive à créer en nous des impressions confuses qui font partie de l'impression totale. Le critique a donc intérêt à se rendre compte de la façon dont se succèdent les plans, et de la place qu'il occupe à chaque instant.

Voici quelques lignes de *Micromégas*, où Voltaire nous montre son héros quittant Sirius et voyageant à travers l'espace. Elles font sourire le lecteur, sans qu'il soit facile de déterminer où se trouve l'élément comique :

« Ceux qui ne voyagent qu'en chaise de poste ou en berline, seront sans doute étonnés des équipages de là-haut ; car nous autres, sur notre petit tas de boue, nous ne concevons rien au delà de nos usages. Notre voyageur connaissait merveilleusement la gravitation et toutes les lois répulsives et attractives. Il s'en servait si à propos que, tantôt à l'aide d'un rayon de soleil, tantôt par la commodité d'une comète, il allait de globe en globe, lui et les siens, comme un oiseau voltige de branche en branche ; il parcourut la voie lactée en peu de temps (1). »

Ne cherchons point à découvrir l'humour qui serait tapi sous quelques-uns de ces mots. Demandons-nous simplement où Voltaire nous a placés, nous lecteurs, quand il déroule sous nos yeux ce voyage céleste ? Nous constaterons sans peine que la scène est enregistrée pour un spectateur qui se trouverait infiniment éloigné d'elle. Sa distance est la même que celle qui sépare un observateur terrestre des astres qu'il contemple dans le firmament.

(1) VOLTAIRE, *Micromégas*, ch. I.

En effet, dans le récit comme dans la réalité, nous embrassons d'un regard le soleil, les étoiles et les planètes ; plus exactement il suffit de glisser un peu le regard pour les fixer tout à tour.

Seulement, il y a ceci de particulier, que le lecteur voit en même temps se déplacer Micromégas. Or, nous ne changeons pas de point de vue et Micromégas, quelle que soit sa taille, n'est pas si grand qu'il puisse être visible pour les observateurs infiniment éloignés que nous sommes. Le comique consiste précisément dans l'emploi simultané de deux échelles de grandeur différente, de la superposition de deux plans très distincts l'un de l'autre. De là une impression non seulement d'irréalité, mais encore de contradiction. Nous sentons que la description est une fantaisie même dans le domaine imaginaire, parce que nous voyons un Micromégas beaucoup plus grand que les astres et les espaces intersidéraux qu'il parcourt.

Pour user de la comparaison avec le cinématographe, c'est le même comique qui se dégage des dessins animés où une silhouette humaine gravit en quelques enjambées une montagne minuscule ou saute d'un seul bond d'un continent à l'autre.

Là, aussi, la drôlerie naît de la discordance des échelles, discordance que nous percevons spontanément.

Dans l'exemple choisi le lecteur est demeuré à une place imaginaire fixe. Il fallait même, pour que l'effet comique se produisît, qu'il ne bougeât pas, mais le plus souvent le récit de Voltaire l'entraîne dans une course extrêmement rapide. Les tableaux se succèdent à chaque phrase ou à chaque fraction de phrase.

Ainsi dans *Zadig* lorsque nous lisons :

« On avait fait venir des violons dans un salon voisin ; tout était préparé pour le bal, mais la porte de ce salon était fermée et il fallait, pour y entrer, passer par une petite galerie assez obscure. Un huissier vint chercher et introduire chaque candidat, l'un après l'autre, par ce passage dans lequel on le laissait seul quelques minutes. Le roi qui avait le mot avait étalé tous ses trésors dans la galerie. Lorsque tous les prétendants furent entrés, le roi ordonna qu'on les fît danser. »

La scène a changé trois fois de lieu et nous avec elle ; nous avons jeté d'abord un coup d'œil sur le salon, puis nous avons été transportés dans le corridor de la tentation et nous sommes

revenus enfin dans le salon. Nous avons donc joué un rôle dans l'histoire : nous avons accompagné et doublé l'huissier.

En étudiant un autre écrivain il est probable qu'on observerait d'autres habitudes de pensée. Par exemple Balzac nous entraîne selon un tout autre rythme que Voltaire. Dire que le style de Voltaire est rapide et celui de Balzac fouillé, c'est condenser, en une seule, plusieurs impressions qui s'accumulent et se renforcent. C'est faire allusion notamment aux déplacements dans le temps que nous avons étudiés plus haut, mais c'est aussi traduire l'effet produit sur le lecteur par la succession rapide ou lente des tableaux.

Balzac déplace rarement le lecteur. Il en use un peu avec lui comme l'auteur dramatique avec le spectateur. Il aime mieux supprimer les tableaux qui nécessiteraient des changements de décor et développer ceux où, sans choquer la vraisemblance, il réunit les principaux personnages.

Bien entendu, la succession des tableaux est encore infiniment plus rapide dans les romans de Balzac que dans n'importe quel drame. De plus, il y a des modifications presque insensibles de plan et d'éclairage qui ne constituent point, à proprement parler, des changements de tableaux, mais qui font varier la distance d'observation à laquelle se trouve le lecteur.

Voici le début de *César Birotteau* :

« Durant les nuits d'hiver, le bruit ne cesse dans la rue Saint-Honoré que pendant un instant ; les maraîchers y continuent, en allant à la Halle, le mouvement qu'ont fait les voitures en revenant du spectacle ou du bal. Au milieu de ce point d'orgue qui, dans la grande symphonie du tapage parisien, se rencontre vers une heure du matin, la femme de M. César Birotteau, marchand parfumeur, établi près de la place Vendôme, fut réveillée, en sursaut, par un épouvantable rêve. »

En ces quelques lignes nous avons été transportés de la silencieuse rue Saint-Honoré en un point encore indéterminé, mais que nous savons être situé dans la demeure de César Birotteau. Ici, la mutation a été brusque ; le tableau qui succède restera longtemps sous nos yeux : le réveil de Mme Birotteau, ses inquiétudes, les hypothèses qu'elle forge à propos de la disparition de César, tiennent plusieurs pages, laissant le lecteur attentif et immobile. Seulement le procédé d'*irisation*

que je signalais tout à l'heure va jouer : la chambre de Mme Bilotte, d'abord indécise et pleine d'ombre, se précisera, s'éclairera à mesure que ses yeux et les nôtres s'accoutumeront à l'obscurité. Sans bouger nous arriverons pourtant à nous déplacer, par extension dans l'espace.

Parfois l'échelle du plan subit une modification légère, mais suffisante à justifier un second ou troisième portrait d'un même personnage ou d'un même décor.

En bonne logique il paraît incompréhensible qu'un romancier ait la faculté de nous faire la description d'un de ses héros, alors qu'il nous l'a présenté depuis longtemps. Ne serait-il pas plus naturel que nous pussions nous le figurer aussitôt qu'il commence à jouer un rôle ? N'est-il pas paradoxal d'entremêler des esquisses de plus en plus fouillées avec des fragments de récit, comme le fait Balzac ? Pourtant ce déni de logique ne nous choque point.

Au moment où le colonel Chabert est peint par Balzac, le roman est commencé depuis longtemps et le colonel Chabert est entré deux fois en scène. Qu'on n'imagine pas, conformément à la loi même de déplacement dans l'espace, que les deux premières scènes étaient trop distantes du lecteur pour qu'il pût apercevoir du colonel autre chose que sa silhouette et quelques détails de son costume ; le lieu de la scène est exactement le même dans les trois cas. C'est l'étude de maître Derville, avoué à Paris, et Balzac pousse le souci de ne pas déranger son lecteur jusqu'à supposer que l'avoué, passant dans l'étude avant d'entrer dans son cabinet, y rencontre le colonel Chabert. De quel droit, dans les deux scènes précédentes, alors qu'il nous a montré le colonel reçu par les clercs dédaigneux et turbulents, puis accueilli par le maître-clerc, Balzac suspend-il le portrait de Chabert et le repousse-t-il jusqu'à la venue de l'avoué Derville ? L'explication est simple. S'il est vrai que la scène se passe dans un même lieu, en réalité elle est représentée à différentes échelles. Notamment, il y a changement brusque du premier plan à l'instant où Me Derville pénètre dans l'étude ; le colonel Chabert, qui n'était guère qu'au second ou au troisième plan, passe au premier. Le passage s'opère au cours des phrases suivantes :

(Le maître-clerc vient d'expliquer à Chabert pourquoi l'avoué est obligé de travailler pendant la nuit.)

« En entendant cette explication le vieillard resta silencieux et sa bizarre figure prit une expression si dépourvue d'intelligence que le clerc, après l'avoir reconnu, ne s'occupa plus de lui. Quelques instants après Derville rentra, mais en costume de bal ; son maître clerc lui ouvrit la porte et se remit à achever le classement des dossiers. Le jeune avoué demeura pendant un moment stupéfait en entrevoyant dans le clair obscur le singulier client qui l'attendait. Le colonel Chabert était aussi parfaitement immobile que peut l'être une figure en cire de ce cabinet de Curtius où Godeschal avait voulu mener ses camarades. Cette immobilité n'aurait peut-être pas été un sujet d'étonnement, si elle n'eût complété le spectacle surnaturel que présentait l'ensemble du personnage. Le vieux soldat était sec et maigre. Son front, volontairement caché sous les cheveux de sa perruque lisse, lui donnait quelque chose de mystérieux... » (Suit le portrait du colonel.)

Si l'on y regarde de près, entre la deuxième et la quatrième phrase, il y a changement de plan. Jusque-là le premier plan était occupé par l'étude elle-même ; nous apercevions au milieu de la salle le colonel Chabert causant avec le maître-clerc. Sans que rien ait encore bougé, nous voyons Derville apparaître au seuil de la porte et rester un moment *stupéfait*.

A cet instant précis, le décor tourne de façon que Derville vienne occuper la place du lecteur ou, si l'on veut, que le lecteur occupe dans l'espace et par rapport au colonel la même situation que l'avoué. Celui-ci *sort* du tableau. Chabert est poussé au premier plan et tous les autres plans deviennent flous. Rien de plus simple et de plus prompt que ce changement à vue. L'esprit de l'auteur, puis le nôtre en ont été les machinistes, si habiles que nous ne nous en sommes pas aperçus.

Evidemment Balzac pouvait pousser au premier plan le colonel Chabert quand il voulait. S'il a attendu jusque-là, c'est qu'il se conformait à la vérité psychologique. Pour les clercs de l'étude, et même pour le maître-clerc, le colonel Chabert est un client singulier sur qui on jette un regard puis qu'on abandonne ; mais pour Me Derville, l'avoué parisien, habitué à scruter les physionomies et à découvrir les expressions les plus fugitives, la figure du colonel est une énigme qu'il s'agit de déchiffrer : il l'examine donc *attentivement* et, sous l'effort de l'attention, des détails qui restaient inaperçus se révèlent.

Cette attention est traduite, optiquement, par le changement d'échelle qui fait paraître plus grand et plus proche le colonel Chabert.

En résumé, les mouvements dans l'espace qu'accomplit notre esprit pendant que se déroule un récit reproduisent fidèlement les mouvements de l'imagination créatrice. Ces mouvements eux-mêmes sont réglés par une intention esthétique, si bien que nous pouvons atteindre cet teintention à travers les mouvements qu'elle ordonne.

Les principes qui dirigeraient l'étude de la syntaxe des phrases peuvent se résumer dans les observations suivantes :

En ce qui concerne la syntaxe des phrases, le style d'un écrivain est caractérisé par les déplacements à travers l'espace et le temps que l'esprit du lecteur accomplit d'une phrase à l'autre.

Ces déplacements peuvent être décelés, d'une part en comparant la durée des faits réels à la durée des faits décrits, de l'autre en observant les changements d'échelle qui indiquent les changements de plans.

L'étude de ces déplacements est révélatrice des habitudes ou des intentions esthétiques d'un écrivain.

Si simples que soient ces observations il n'est pas toujours facile d'en tenir compte: Analyser la syntaxe des phrases demande qu'à chaque instant nous brisions le mouvement instinctif de l'esprit, que nous le ralentissions, qu'en le ralentissant nous en prenions conscience.

On laisserait échapper un important élément d'appréciation si l'on négligeait cette analyse du mouvement dans le style. Il existe, ce mouvement : il est même représenté graphiquement dans le livre imprimé par les « blancs » qui séparent les phrases et les mots entre eux. Seulement, images exactes du mouvement de l'esprit, ces blancs ont une étendue uniforme sans rapport avec l'intervalle vrai qui sépare les événements contés ou décrits dans chaque phrase. La critique du style doit redonner leur valeur à ces intervalles, étendre ou resserrer en pensée les « blancs », rétablir les distances entre les éléments d'une courbe qui est représentée conventionnellement par une ligne de points équidistants.

Lorsqu'elle aura résolu ces problèmes des rapports, alors elle pourra en venir aux éléments quasi-matériels du style, aux mots.



Syntaxe des mots.

L'étude des mots ne peut pas se ramener, elle, à un simple problème de rapports.

On devine déjà qu'entrant dans un système aussi mouvant et aussi complexe que les phrases, les mots ne doivent pas être indifférents aux pressions qui s'exercent sur eux, mais, qu'on le veuille ou non, ils ont une valeur donnée, ils sont une réalité qui ne dépend pas de la volonté de l'écrivain. La langue est la création d'une collectivité, cette collectivité en dispose ; elle est maîtresse de la modifier et seule maîtresse. Si l'écrivain a quelque action sur elle, c'est seulement en tant que membre de la collectivité et à la condition de lui faire accepter ses innovations.

On comprend pourquoi la critique a toujours été attirée par l'étude des mots. Plus la critique devenait scientifique, plus les mots étaient soigneusement scrutés. Ils semblent, en effet, le seul élément objectif du style, la seule chose qui soit susceptible d'analyse, la seule base sur laquelle on puisse édifier une critique du style.

Contre cette opinion les paradoxes n'ont pu prévaloir. Dénier aux mots une valeur fixe, même partielle, les considérer comme les signes d'une pensée purement individuelle, heurte à la fois le bon sens et les lois de la linguistique.

Il faut accepter comme un fait l'antinomie qu'un instrument collectif sert d'expression à ce qu'il y a de plus intime dans la pensée personnelle.

L'attitude que prendra la critique dans l'étude des mots a donc une importance capitale. La façon dont elle traite le style, dont elle considère les mots et les groupes de mots, le rôle qu'elle assigne aux métaphores et aux images impliquent nécessairement une opinion sur la nature et la fonction du mot.

Or, il s'en faut que cette opinion soit toujours proclamée explicitement. Bien souvent le critique ou le grammairien n'ont d'autre conception du mot que celle-ci : le mot est le signe conventionnel de l'idée, et cette conception même demeure vague.

Examinons donc tour à tour, à l'aide de la linguistique, de la psychologie, et, en une certaine mesure, de la pathologie du langage, la *nature*, puis la *fonction* du mot.

Mais comment faire cet examen ? Le mot est à double face. Il se présente à la fois comme un acte accompli et comme une impression reçue et l'on ne peut séparer ces deux faits que par abstraction. Pour comprendre la nature du mot, il faut confronter l'acte et l'impression et les envisager simultanément. Si nous étudions successivement l'évocation du mot et l'action du mot, il est bien entendu qu'il ne s'agit que d'une distinction provisoire et qu'en réalité les deux aspects sont complémentaires l'un de l'autre.

La nature du mot.

C'est à la linguistique, et plus exactement à cette partie de la linguistique qu'on appelle la sémantique, qu'il faut demander des précisions sur la nature du mot considéré comme évocation.

La pathologie du langage en montrant les troubles qui se produisent dans le mécanisme de l'évocation apporte aussi une contribution importante à cette enquête.

La linguistique a cru longtemps qu'elle résoudrait le problème, dès qu'elle aurait découvert la solution des problèmes plus généraux qui le commandent. Aussi l'a-t-elle négligé délibérément pour s'attacher à des questions plus hautes. Il est évident, en effet, que si elle découvrait l'origine du langage, si elle parvenait à savoir par quels procédés les langues se sont constituées, elle saurait du même coup et d'où vient le mot et ce qu'il est. Bientôt elle s'est aperçue que cette question n'était pas de son ressort. Déjà, Renan, dans son *Traité de l'Origine du langage*, reconnaissait qu'il n'y avait guère de signes certains de la filiation des langues, et bien qu'il inclinât à tenir la région thibétaine pour le berceau d'une des langues les plus anciennes de l'humanité, il posait en principe que la linguistique, si haut qu'elle remontât, se trouverait toujours en face d'une langue constituée et non d'une langue en construction.

Le problème de l'origine du langage fut donc abandonné à la philosophie, mais peu après en surgit un autre. L'évolution du langage retint l'attention des linguistes ; le fait frappant, que les langues sont perpétuellement dans un équilibre ins-

table, qu'elles se font et se défont sans cesse, parut le problème essentiel. Comment s'opérait cette évolution ? Par quels moyens et dans quel sens ? A ce moment la phonétique se séparait de la sémantique et pouvait assigner des règles à peu près fixes à l'évolution des sons. Il n'en était pas de même de la sémantique dont les réponses demeuraient incertaines. Elle apercevait bien les moyens par lesquels le sens des mots évoluait : analogie, oubli, irradiation, contamination, mais les causes demeuraient obscures.

Héritant des préoccupations des grammairiens du ^{xvii}^e et du ^{xviii}^e siècle, elle se demandait si cette évolution était consciente ou inconsciente, dans quelle mesure intervenaient la spontanéité et la volonté réfléchie.

Si intéressant qu'il soit, le débat ne touche qu'indirectement le problème de la nature du mot ; ne retenons que ce qui le concerne strictement. A. Darmesteter, Victor Henry et Michel Bréal l'ont tour à tour abordé dans des ouvrages bien connus.

On sait que pour A. Darmesteter la langue est comparable à un organisme vivant qui naît, se développe et meurt. Ce n'est qu'une comparaison, mais elle implique que l'évolution de la langue s'opère inconsciemment. Si cette opinion a été vivement discutée, les observations d'A. Darmesteter touchant les moyens par lesquels se fait l'évolution demeurent incontestées. Or, voici comment A. Darmesteter définit le mot :

« Dans toute langue parlée, le mot est un son ou un groupe de sons articulés auquel ceux qui parlent attachent une valeur intellectuelle. C'est un signe *sonore* qui rappelle, par suite d'une association régulière d'idées, soit l'image d'un objet matériel, soit l'idée d'une notion abstraite. L'esprit garde le souvenir constant de ce rapport et quand paraît le mot, entendu ou lu, il éveille l'idée dont il est le signe et, inversement, quand la pensée éveille l'idée, celle-ci apparaît sous l'enveloppe du mot qui la représente... Il suit de là que la vie des mots n'est que la valeur constante que l'esprit, par la force de l'habitude, leur donne régulièrement, valeur qui les rend signes normaux de telles images ou idées. Les mots *naissent* quand l'esprit fait d'un nouveau mot l'expression habituelle d'une idée ; les mots se *développent* ou *dépérissent* quand l'esprit attache régulièrement à un même mot un groupe plus étendu ou plus restreint d'images ou d'idées. Les mots *meurent* quand l'esprit cesse de

voir derrière eux les images ou les idées dont ils étaient les signes habituels et, par suite, n'usant plus de ces mots, les oublie. La vie des mots vient donc de l'activité de la pensée qui modifie diversement les rapports qu'elle établit entre les objets de cette activité (images de choses sensibles, notions abstraites) et les sons articulés, dits mots, dont elle a fait autant de signes (1). »

(En rattachant le mot à la vie de l'esprit, A. Darmesteter se séparait de la grammaire classique ; le mot ne représentait plus un état fixe de la pensée, mais un acte de la pensée. Toutefois Darmesteter, considérant le mot du point de vue lexicographique, le définissait comme la valeur constante que par habitude l'esprit attache à un signe... Ainsi il isolait le mot, il le détachait de l'ensemble de la langue, il lui attribuait un contenu intellectuel qui variait selon les époques, mais pouvait être rigoureusement défini à un moment précis de l'histoire. Le mot était donc tenu pour un signe de la valeur égale à la pensée qu'elle représente. La pensée évoluait, mais à chaque stade de son évolution, le mot était adéquat à la pensée.

De plus, il laissait dans l'ombre le mécanisme par lequel l'esprit passait du signe à la valeur et de la valeur au signe. La théorie de l'association, alors en grande faveur, tenait lieu d'explication.

Victor Henry critique ce qui restait de statique et d'intellectualiste dans la thèse de Darmesteter. Dans ses *Antinomies linguistiques*, il se propose surtout d'établir que l'évolution du langage n'est pas entièrement inconsciente et que seuls les procédés sont inconscients, mais sa troisième antinomie, *Langage et pensée*, souligne le fait que les mots ne sont jamais adéquats à la pensée et que nous ne croyons à l'équivalence que par l'effet d'une illusion.

« Le langage, écrit-il, passe en tout lieu pour l'expression de la pensée et pourtant le langage, ayant depuis longtemps cessé d'être la traduction instinctive d'un état d'âme, ne pourra jamais être adéquat à son objet. »

S'aidant des observations de G. Deville sur l'acquisition du langage chez les enfants, il montrait que, pareille à celle des enfants, notre pensée est toujours déficiente ou pléthorique

(1) A. DARMESTETER, *La vie des mots*, Ed. 1887, p. 36-37.

vis-à-vis du langage. Tantôt nous avons moins de mots que d'idées et les mots sont gonflés de sens, un même mot embrasse des sens multiples ; tantôt nous avons plus de mots que d'idées et nous glissons un sens dans chacun des mots en excès. Il en résulte un état d'équilibre instable, et la recherche de cet équilibre impossible entraîne l'évolution de la langue.

« Il s'ensuit que nous faisons comprendre tant bien que mal nos idées au moyen de signes grossièrement approximatifs, à peu près comme un pianiste joue un morceau juste quoique son instrument confonde un si bémol avec un ut dièse (1). »

En somme, V. Henry dénie aux mots la valeur constante que A. Darmesteter leur attribuait. Non seulement cette valeur varie dans le temps, diachroniquement, mais elle varie à un moment donné du temps, synchroniquement, elle n'est jamais adéquate à la pensée, mais perpétuellement en deçà ou au delà.

Michel Bréal met en lumière une particularité de l'évocation du mot, que confirmait et dépassait l'observation de Victor Henry. Cette particularité, il propose de la nommer la *polysémie du mot*. Le mot n'a jamais un contenu défini, car ce contenu varie en fonction des personnes qui emploient ce mot et des circonstances où il est employé. Le mot ne peut donc être conçu en dehors d'un système auquel il emprunte sa valeur. Le point de vue du lexicographe qui tente d'épuiser le contenu intellectuel des mots est pratiquement un point de vue faux. Et Michel Bréal faisait entrevoir, dépassant le mot et lui donnant sa valeur réelle, cette abstraction : l'intention qui ne peut être saisie dans le mot lui-même.

« Ni l'état d'esprit, ni la direction de l'activité ne sont les mêmes chez le prêtre, le soldat, l'homme politique, l'artiste, le marchand, l'agriculteur. Bien qu'ils aient hérité de la même langue, les mots se colorent chez eux d'une nuance distincte, laquelle s'y fixe et finit par y adhérer. L'habitude, le milieu, l'atmosphère ambiante déterminent le sens du mot et corrigent ce qu'il avait de trop général. Les mots les plus larges sont par là même ceux qui ont le plus d'aptitude à se prêter à des usages nombreux (2). »

Michel Bréal faisait remarquer, en outre, que cette évocation

(1) VICTOR HENRY, *Antinomies linguistiques*, p. 48.

(2) MICHEL BRÉAL, *Essai de sémantique*, (1911), p. 285.

est à la fois spontanée et instantanée ; observation grosse de conséquences, puisqu'elle admet implicitement une activité de l'esprit intelligente et inconsciente à la fois.

« Comment cette multiplicité des sons ne produit-elle ni obscurité, ni confusion ? C'est que le mot arrive préparé par ce qui le précède et ce qui l'entoure, commenté par le temps et le lieu, déterminé par les personnages qui sont en scène. Chose remarquable, il n'a qu'un sens, non pas seulement pour celui qui parle, mais encore pour celui qui écoute, car il y a une manière active d'écouter, qui accompagne et prévient l'orateur. Il suffit de tomber à l'improviste dans une conversation commencée pour voir que les mots sont un guide peu sûr par eux-mêmes et qu'ils ont besoin de cet ensemble de circonstances, lequel, comme la clé en musique, fixe la valeur du signe (1). »

Si l'on rapproche ces conclusions et si l'on tente de les concilier, ce qui n'est pas impossible, car elles se complètent plutôt qu'elles ne s'opposent, on arrive à une conception du mot qui est à peu près celle-ci :

Le mot est le signe instable d'une pensée mouvante. Il n'est jamais adéquat à la pensée. Sa valeur varie en fonction du temps, et en fonction du système dont il fait partie ; inconstante diachroniquement, elle est aussi inconstante synchroniquement.

Cette opinion, très éloignée, on le voit, des conceptions classiques, transparaît dans les œuvres des psychologues et des linguistes contemporains. Pour ne citer que deux exemples : M. Albert Dauzat admet que le mot, synthèse du son et du sens, est une synthèse instable (2), et M. H. Delacroix, reprenant les idées de V. Henry et de Michel Bréal, les résume en ces formules heureuses :

« Le mot enferme un sens complexe et mouvant qui peut s'élargir et se restreindre. » « Il y a entre l'expression verbale et la pensée un perpétuel manque de proportions dont nous ne nous apercevons pas toujours à cause des circonstances annexes et de l'intention visible du discours (3). »

(1) MICHEL BRÉAL, *Essai de sémantique*, p. 287.

(2) DAUZAT, *La vie du langage*, p. 24.

(3) H. DELACROIX, *Psychologie du langage*, *Revue philosophique*, 1918, t. I, p. 1, 27.

On pourrait s'en tenir là s'il n'était injuste de passer sous silence la théorie du mot qu'a donnée un linguiste suisse, mort récemment, Ferdinand de Saussure (1). J'en résume les traits principaux :

D'abord Saussure met en lumière que le signe linguistique est une combinaison formée de deux éléments inséparables : l'image acoustique et le concept associé. On ne doit donc envisager le signe que sous cette double forme.

Or ce signe est un signe purement arbitraire, il n'a même pas la valeur d'un symbole, car le symbole comporte un élément de ressemblance entre le signifiant et le signifié, élément qui fait défaut au signe. Il n'y a dans le choix du signe aucun motif logique. Le signe s'impose comme une décision de bon plaisir émanant d'une autorité anonyme. De là vient sa force et sa faiblesse. Il est immuable et muable à la fois, car la logique et la volonté réfléchie ne peuvent rien ni pour le conserver ni pour le modifier.

Il a, en somme, les caractères de la mode qui évolue en dehors de la logique, mais en fonction du temps et de la collectivité. Comme elle la langue existe en raison du temps et de la masse parlante, forces qui tendent par des procédés antagonistes à la maintenir et à l'altérer.

Saussure montre encore — et c'est la partie la plus originale de son œuvre — que le signe, entité concrète de la linguistique, n'a pas de valeur absolue. Élément d'un système qui est la langue, sa valeur dépend essentiellement des valeurs environnantes. Tous les mots se limitent réciproquement et leur valeur tient à ce qui est au dehors et autour de chacun d'eux. La signification du signe, le rapport entre le signifiant et le signifié n'est donc qu'une partie de la valeur du signe. Cela est si vrai que certains signes peuvent, sans rien perdre de leur signification, changer de valeur lorsque apparaît un signe nouveau :

« Le français mouton peut avoir la même signification que l'anglais sheep, mais non la même valeur et cela pour plusieurs raisons, en particulier parce que, parlant d'une viande apportée et servie sur la table, l'anglais dit mutton et non sheep. La différence de valeur entre sheep et mouton tient à ce que le

(1) SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*.

premier a à côté de lui un deuxième terme, ce qui n'est pas le cas pour le mot français (1). »

A l'intérieur d'une langue nous voyons parfois le phénomène se produire devant nous. Le mot *rescapé* dans le patois du Nord avait exactement la même signification que le mot réchappé. Il fut introduit par le journalisme dans la langue française, au moment de la catastrophe de Courrières, si j'ai bonne mémoire. La valeur, non point la signification, de réchappé s'en est trouvée modifiée. Rescapé implique à présent l'idée d'avoir évité une mort *violente*, idée qui tend à disparaître de réchapper.

Saussure conclut que *la langue est un système de différences*.

« Bien plus, une différence suppose en général des termes positifs, entre lesquels elle s'établit, mais dans la langue il n'y a que des différences sans *termes positifs*. Qu'on prenne le signifié ou le signifiant, la langue ne comporte ni des idées, ni des sons qui préexisteraient au système linguistique, mais seulement des différences conceptuelles et des différences phoniques issues de ce système (2). »

Il est donc impossible de définir le mot comme l'union d'un certain son avec un certain concept. Cela suppose, en effet, qu'on peut isoler le mot du système qu'est la langue, alors que pour en saisir la valeur, il faut partir du tout solidaire et obtenir par analyse les éléments qu'il renferme.

On conçoit alors comment la langue se modifie et évolue. Qu'un élément du système soit modifié, volontairement ou fortuitement, et tout le système va se trouver indirectement modifié puisque les rapports entre les éléments du système seront changés. Saussure compare la manière dont évolue la langue à la manière dont se poursuit une partie d'échecs :

« Chaque état du jeu correspond à l'état de la langue. Les valeurs respectives des pièces dépendent de leur position sur l'échiquier, de même que dans la langue chaque terme a sa valeur par son opposition avec tous les autres termes.

» Le système n'est que momentané ; il varie d'une position à l'autre et les valeurs dépendent d'une convention immuable : la règle du jeu qui existe avant le début de la partie et persiste après chaque coup.

(1) SAUSSURE, *Cours de linguistique*, p. 166.

(2) *Id.*, *ibid.*, p. 172.

» Enfin pour passer d'un équilibre à l'autre, le déplacement d'une pièce suffit. Il n'y a pas de remue-ménage et les conséquences sont incalculables (1). »

Saussure enlève ainsi au mot le peu de contenu matériel qui lui restait après la critique des linguistes français. Valeur et valeur arbitraire, il n'a ni réalité positive, ni contours arrêtés, ni stabilité. Sa force, il la tient de la place qu'il occupe accidentellement dans un équilibre instable ; son étendue, elle dépend de la pression des mots qui l'environnent ; sa durée, elle est sujette à la volonté capricieuse de la masse parlante.

Le mot « n'a » pas de valeur absolue. Il « est » une valeur dans un ensemble de valeurs.

Partout dans la linguistique contemporaine, ces idées nouvelles se font jour. Il n'est plus personne pour considérer la langue comme une création logique, personne pour voir dans le mot l'écrin renfermant un concept bien défini. D'une part, on réfère le mot à un système plus vaste, la phrase, et la phrase à la langue ; de l'autre, on n'explique plus les variations de la langue par des accidents phoniques ou par des décrets individuels, mais bien par des causes sociales. Derrière les mots, à l'origine des variations, on n'aperçoit ni une raison éternelle, ni un mécanisme nécessaire, mais quelque chose de presque indéfinissable : une pensée mobile qui tend à s'exprimer.

Certes, il n'y a point d'unanimité parmi les linguistes. M. Vendryès, en rendant un juste hommage à Saussure (2), critique doucement la part que le linguiste suisse accorde encore à l'individu. S'il admet que la parole est un acte individuel, et que « c'est par la parole que débutent les faits évolutifs du langage », il croit que toute innovation individuelle n'a point chance d'aboutir et même raison d'exister si elle n'est déterminée par un besoin social, si elle n'est appelée, désirée et pressentie par une collectivité déjà prête à l'adopter. Peu importent les divergences de détail ! La théorie du mot que donne M. Vendryès dans son puissant ouvrage : *Le langage* (3), cadre fort bien avec la doctrine de Saussure, et la

(1) SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, p. 129.

(2) J. VENDRYÈS, *Le caractère social du langage*, dans le *Journal de Psychologie* du 15 octobre, 15 novembre 1921. Ce numéro, très curieux, est en entier consacré à *La Psychologie du Langage*.

(3) J. VENDRYÈS, *Le Langage* (1922).

dépasse souvent. Considérant les rapports de la pensée, de la parole, il distingue, antérieure à la parole, une unité psychique, qu'il nomme *image verbale*, « image à double face qui d'un côté regarde dans les profondeurs de la pensée et de l'autre se reflète dans le mécanisme producteur du son ». L'« image verbale » (mais est-ce bien une image au sens ordinaire de ce mot ?), force synthétique prête à s'épanouir dans la parole, telle est la puissance qui engendre la langue, les phrases et les mots (1).

Briser la façade trompeuse qu'ont plaquée les grammairiens sur la langue, arracher aux lois tyranniques qui l'emprisonnent la pensée vivante, source éternelle des mots, génératrice inépuisable de formes, mère féconde de la syntaxe, est aussi l'œuvre à laquelle s'est voué M. Brunot. Depuis longtemps il a guerroyé pour délivrer la prisonnière, et son livre, *La Pensée et la Langue* (2), marque une étape importante dans sa croisade. Déjà dans l'*Enseignement de la langue française*, se plaçant au point de vue pédagogique, il avait protesté contre la multiplicité des définitions et des classifications, l'abus de la logique, il avait demandé qu'au lieu d'enseigner le vocabulaire lexicographiquement on l'enseignât *in concreto*, le mot étant inclus dans un groupe de mots, comme il l'est toujours en réalité ; il exprimait le désir qu'on poussât l'enfant à inventer la grammaire et qu'on ne lui imposât plus des règles artificielles et compliquées ; il esquissait le programme d'une grammaire nouvelle dont le premier principe serait : il n'y a pas de grammaire, il n'y a que des faits de pensée, — et c'est au développement et à la démonstration de ce principe que sont employées les 954 pages de *La Pensée et la Langue*. Avec une ardeur passionnée, M. Brunot proclame qu'il n'existe pas de « discours » susceptible d'être divisé en parties, que le seul lien réel est le fait de pensée, et que ce lien doit grouper les formes de l'expression, si diverses soient-elles. « Entre les formes les plus diverses de l'expression, entre les signes les plus disparates, il y a un lien, c'est l'idée commune que ces signes contribuent à exprimer (3). » Rien ne subsiste plus des catégories anciennes : les divisions classiques, formes, syn-

(1) J. VENDRYÈS, *Le Langage*, p. 59.

(2) FERDINAND BRUNOT, *La Pensée et la Langue* (Cf. Introduction).

(3) *Ibid.*, p. 18.

taxe, articles, noms, etc., s'écroulent et sur leurs ruines s'élève une psychologie de la langue ; des titres nouveaux correspondent à la méthode nouvelle : *Les Etres, les Choses, les Sexes, Les Nombres, Les Faits, Les Sentiments, Les Oppositions, Les Hypothèses*. La grammaire s'élabore ainsi sous nos yeux ; nous la voyons surgir des profondeurs de notre vie mentale et surgir vigoureuse, insolente, indifférente aux toiles d'araignées qu'avaient tendues les grammaires et qu'elle crève.

*
* *

L'Evocation du mot.

Si l'on examine maintenant le mécanisme de l'évocation du mot, on est frappé de voir que les théories qui en ont été données correspondent aux théories que la linguistique a émises sur la nature du mot, cela sans que la linguistique et la pathologie aient cherché à se mettre d'accord.

A la théorie, aujourd'hui abandonnée, qui voit dans le mot un faisceau d'images et de concepts liés entre eux par l'association, correspond la théorie pathologique qui donne pour causes aux troubles du langage les altérations de régions cérébrales bien définies où seraient accumulées les images nécessaires à l'évocation du mot.

A la théorie plus solide, semble-t-il, qui fait du mot une valeur dans un ensemble de valeurs, correspond la théorie pathologique qui donne pour causes aux troubles du langage un déficit intellectuel.

Il ne m'appartient pas d'exposer les deux théories en présence. La littérature concernant l'aphasie est considérable. En outre, le débat s'appuie constamment sur des observations d'anatomie pathologique qu'il m'est impossible d'apprécier et même de rapporter fidèlement.

Je me borne donc à présenter quelques traits de chaque théorie.

Rappelons d'abord que les troubles du langage sont de trois sortes. Il peut s'agir de troubles de l'intelligence, entraînant avec eux des singularités ou des bizarreries d'expression, et dans cette catégorie se rangent toutes les formes de l'aliénation mentale. Ce sont les *dyslogies*.

Au contraire, le trouble peut atteindre seulement l'articulation des mots, le langage extérieur. Le malade connaît les mots qu'il devrait employer, mais il ne peut les prononcer correctement. Ce sont les *dyslalies* et *alalies*.

Enfin le trouble peut porter sur le langage intérieur. Le malade n'est pas un aliéné ; il peut articuler des mots ; mais il ne parvient pas ou il parvient mal à évoquer les mots convenables à l'expression de sa pensée : ce sont les *aphasies* ou les *dysphasies*.

Il est évident que seuls ces derniers troubles nous intéressent. Comment, cliniquement, se présentent les aphasiques ?

Il existe deux formes extrêmes de l'aphasie : dans l'une le malade apparaît comme muet. Il est incapable d'articuler aucune parole ; pourtant il reconnaît les mots, il comprend ce qu'on lui dit, il obéit aux ordres les plus compliqués ; il est capable de tracer par écrit les mots et de correspondre ainsi avec ses interlocuteurs ; bref les mots évoquent en son esprit des pensées très nettes et il évoque lui-même tacitement les mots qui répondent à ces pensées.

Dans l'autre forme extrême le malade apparaît au contraire comme un bavard ; sa loquacité est grande ; il articule sans difficulté, il accomplit les mouvements de la main nécessaires à l'écriture, mais il ne reconnaît pas les mots. Il entend les sons, mais il ne les interprète pas correctement, il voit les caractères d'écriture, mais ils n'évoquent pour lui aucun sens ; il parle et croit exprimer une pensée, mais les mots qu'il emploie n'ont pour ceux qui l'écoutent aucun rapport avec cette pensée.

Ces deux formes extrêmes ne se présentent à peu près jamais dans leur pureté ou plutôt s'il y a des aphasiques complètement muets, il n'y en a guère qui, demeurant loquaces, ignorent le sens de tous les mots qu'ils perçoivent et de tous les mots qu'ils prononcent.

De là une variété de cas presque infinie : malades à peu près silencieux qui n'ayant à leur disposition que quelques mots expriment toutes leurs pensées par ces mots, en s'apercevant d'ailleurs qu'ils ne correspondent pas à leur pensée ; malades qui reconnaissent certains mots écrits ou certains mots parlés ; malades qui usent de périphrases en s'apercevant que le mot propre leur manque, malades qui emploient les mots les uns

pour les autres, ou créent un jargon spécial sans avoir conscience de leur erreur.

Comment expliquer ces divers cas ? La doctrine classique fut élaborée progressivement par Gall, Bouillaud et Broca. Charcot la mit au point. Gilbert Ballet, disciple de Charcot, en exposa les grandes lignes dans un petit livre : *Le langage intérieur et les diverses formes de l'aphasie*, qui fut lu curieusement par les psychologues et par quelques critiques littéraires.

Si l'on néglige le côté anatomique (qui n'est pas le moins important), pour l'école classique le mot — parlé et écrit — est essentiellement un complexe de sensations. Ces sensations, qui correspondent aux sens de l'ouïe et de la vue, sont associées à certains mouvements des organes de phonation et des muscles de la main ou des doigts.

Le développement de la parole chez l'enfant montre dans quel ordre ces sensations et ces mouvements sont liés entre eux. L'enfant entend d'abord les mots et il associe ces sons à la perception des objets et de leurs qualités physiques ; il les articule ensuite, puis il les voit écrits ; enfin, il apprend à tracer les caractères qui les représentent.

Au terme de cette association progressive le mot est donc composé d'éléments complémentaires les uns des autres, qui s'évoquent l'un l'autre. Ainsi le mot entendu réveillera le schème du mot articulé et l'image du mot écrit, ou bien l'image du mot écrit appellera le schème du mot articulé et le son du mot parlé.

Suivant les individus, il y aura prédominance des éléments visuels, auditifs et moteurs, ce qui veut dire que les mots évoqueront pour les uns des images visuelles, pour d'autres des images auditives, pour d'autres des schèmes de phonation.

Bien plus les divers éléments qui composent le mot pourront se suppléer : que les images visuelles d'un mot viennent à disparaître, le mot ne sera plus lu, mais il sera encore entendu, parlé et écrit. Que le schème de l'écriture soit aboli, le mot ne pourra plus être écrit, mais il sera vu, parlé et entendu.

Ainsi les formes de l'aphasie s'expliquent par une rupture plus ou moins complète entre les images associées. Si la théorie est juste, il doit exister des types purs de chaque aphasie : des malades dont le seul trouble sera de ne pas reconnaître les mots quand ils les lisent, d'autres qui ne les reconnaîtront pas,

uniquement lorsqu'on les prononcera devant eux ; d'autres capables de les écrire , mais incapables de les articuler, d'autres enfin dont le seul trouble sera de ne pouvoir écrire les mots.

La doctrine classique produisait quelques observations — très rares — où les types purs de l'aphasie semblaient réalisés.

L'anatomie pathologique de l'aphasie s'expliquait fort simplement. Qu'on imagine les sensations et les mouvements correspondant à chaque mot emmagasinés dans les cellules de l'écorce cérébrale, si une partie de ces cellules est détruite, certaines images de sensations ou de mouvements seront abolies, les autres subsistant. Or, c'est précisément ce que l'on constate. On peut localiser de façon précise les lésions de l'écorce entraînant la disparition d'une catégorie de sensations verbales ou d'une série de mouvements verbaux. Le mot est donc un complexe solidaire de l'état anatomique du cerveau.

Cette doctrine, avec les compléments et les rectifications que lui apportèrent ses adeptes, en particulier Déjerine, fit longtemps autorité. Sa clarté, son élégance, l'appui qu'elle offrait aux théories de l'association des idées la firent accueillir par la psychologie.

Mais contre la doctrine classique s'élève à l'heure actuelle une doctrine nouvelle de l'aphasie, celle de Pierre Marie et de son école (1).

En face des observations anatomiques, physiologiques et pathologiques de la première, elle présente des observations différentes et en tire des conclusions presque opposées.

Ici encore, il faut négliger la discussion anatomique : qu'il suffise de dire que les localisations de Broca sont contestées, en particulier une des plus célèbres : celle des images verbales motrices d'articulation dans la troisième circonvolution frontale gauche.

Pathologiquement, Pierre Marie démembre l'aphasie. Il distingue deux aphasies vraies qui, en se mélangeant à divers degrés, donnent toutes les variétés de l'aphasie. L'une consisterait dans l'impossibilité absolue d'articuler les mots. Elle serait une sorte d'ataxie ou d'apraxie correspondant aux symptômes que nous avons déjà énumérés : l'intelligence des

(1) Sur les doctrines de P. Marie concernant l'aphasie, voir FRANÇOIS MOUTIER, *L'Aphasie*.

mots sous toutes leurs formes et l'impuissance à les prononcer, en l'absence de toute paralysie des organes de la phonation. Pierre Marie la nomme *anarthrie*.

L'autre serait l'*aphasie sensorielle* ou l'aphasie de Wernicke. La faculté d'articulation demeurant intacte, le malade ne reconnaît plus ou reconnaît mal le mot qu'il perçoit. Cette aphasie ne correspond pas à la perte d'images emmagasinées dans la cellule de l'écorce ; elle serait le résultat d'un *déficit intellectuel* portant non seulement sur le langage, mais sur tous les modes d'expression. La reconnaissance du mot aurait disparu non point parce que le mot aurait été atteint dans les éléments sensoriels qui le composent, mais par suite d'un défaut de synergie intellectuelle.

A l'appui de sa théorie, Pierre Marie apporte de nombreuses observations. Il signale notamment que la surdité verbale pure n'existe pas, que les cas où l'on avait cru avoir affaire à elle étaient mal interprétés. Cela est important dans sa doctrine. La surdité verbale pure serait, en effet, l'impuissance où se trouve le malade de comprendre les mots prononcés autour de lui, alors qu'il comprend les mots écrits. Si l'aphasie provient d'un déficit intellectuel, on ne s'expliquerait guère comment la reconnaissance s'opère dans un cas et non dans l'autre.

Les partisans de la nouvelle doctrine font remarquer que les troubles de l'aphasie ne font que reproduire, grossi, un phénomène banal. Voyageant dans un pays dont nous comprenons et parlons difficilement la langue, nous présenterons toutes les apparences de l'aphasique de Wernicke. Comme lui, nous saisirons mal ce qu'on nous dira et nous y répondrons de travers, nous emploierons les mots les uns pour les autres et nous lâcherons des barbarismes. Il arrive quotidiennement que nous prononcions un mot pour un autre, sans nous en apercevoir, et que nous sommes surpris si on nous révèle notre méprise. Or, dans ces deux cas il ne s'agit pas de lésions cérébrales, mais simplement de défaut de connaissance, d'attention ou de mémoire. Que le relâchement intellectuel s'accroisse, que le déficit s'accroisse, la valeur de la plupart des mots ne sera plus saisie : il y aura aphasie.

En somme, ce que Pierre Marie se refuse à admettre, c'est l'existence d'un *centre de langage*, analogue au centre visuel et au centre auditif. Cette conception lui paraît grossière,

parce qu'elle assimile le langage à une fonction naturelle, alors que visiblement le langage est une acquisition de l'humanité et repose sur des conventions arbitraires.

Mais le point faible de sa théorie est que, dans l'aphasie, le déficit intellectuel est spécialisé et porte sur le langage. Sans doute il y a d'autres signes de l'affaiblissement de l'intelligence. La plupart des aphasiques de Wernicke ne reconnaissent plus les objets usuels et ne savent à quel emploi ils sont destinés, mais il n'en reste pas moins que le trouble principal, essentiel, concerne la reconnaissance des mots.

D'autre part, le déficit intellectuel est, en apparence au moins, beaucoup plus accentué dans certaines formes de démence où le langage intérieur est peu ou point atteint. Il faut donc admettre qu'évoquer les mots est une fonction spéciale. De là à envisager des régions cérébrales intéressant l'exercice de cette fonction, il n'y a qu'un pas.

Sans intervenir dans un débat qui reste ouvert et dont l'intérêt pour nous est de mettre en question la nature du mot, remarquons que la pathologie du langage s'éclairerait peut-être si elle tenait compte des observations de la linguistique.

Celle-ci a mis fortement en relief le caractère arbitraire du lien qui relie le signifiant au signifié. L'habitude a sur nous tant d'emprise, qu'il faut un effort d'attention pour s'apercevoir qu'il n'y a pas plus de rapport logique entre une date et un fait, qu'entre un objet et le son qui l'évoque. Le couple : mort de Louis XIV, 1715, est aussi contingent que la relation entre une surface dont les deux dimensions sont d'un mètre et le mot « carré ».

Il s'ensuit que *le signe ne peut être évoqué qu'automatiquement*. L'intégrité du langage intérieur a pour condition indispensable le fonctionnement de la mémoire automatique et l'aphasie implique un trouble de cette fonction qui, vraisemblablement, n'a pas de territoire anatomique strictement localisé.

En second lieu, la linguistique observe que la valeur d'un mot n'est pas fixe, qu'elle dépend de l'ensemble d'un système et de la limitation réciproque des mots, que le système passe globalement d'un état à l'autre par la modification d'un élément du système.

On comprend alors qu'une perturbation, fût-elle accidentelle et localisée, peut entraîner un bouleversement incalculable

du système. Que la mémoire automatique ait une défaillance, le langage de l'individu menace de s'écrouler et s'écroule. Il s'écroulera d'ailleurs capricieusement, des fractions du système restant debout et d'autres disparaissant sans qu'il existe aucune logique dans l'économie de la ruine. Il suffit que quelques signes disparaissent et ne soient plus évocables pour que le malade *ne se reconnaisse plus* dans la langue. Les pions ont été déplacés et le joueur ne se retrouve plus dans la partie qu'il avait commencé à jouer.

En fait, c'est bien l'impression que donnent les aphasiques de Wernicke. *Ils sont perdus*. Et nous-mêmes, lorsque, parfois, nous ne pouvons évoquer certains mots à notre gré, n'avons-nous pas le sentiment d'être égarés, d'errer dans une contrée qui aurait soudainement changé d'aspect ?

Quoi qu'il en soit l'enquête auprès de la pathologie n'aura pas été inutile, puisqu'elle confirme les conclusions de la linguistique. Le mot apparaît encore comme une valeur dans un système arbitraire de valeurs.

*
* * *

L'Action du mot.

Une définition du mot serait incomplète si elle se bornait à présenter le mot comme une évocation. Elle doit aussi considérer son *action*.

Comment le mot est-il perçu ? Comment agit-il sur nous lorsque nous l'entendons ? Problèmes essentiels puisqu'au mode d'action des mots est suspendu le problème de leur emploi.

Ecartons d'abord deux théories qui ont été en faveur et qui, périodiquement, sont reprises par la critique. Le mot aurait en soi une valeur pittoresque. Le mot aurait en soi une valeur musicale.

La théorie de la valeur picturale des mots n'a jamais été sérieusement défendue. Non que le phénomène de l'audition colorée soit discutable. Un grand nombre d'observations prouve que quelques personnes attachent aux voyelles des couleurs déterminées et les évoquent en même temps que les voyelles, mais il s'agit de faits particuliers et, en une certaine mesure, pathologiques.

D'ailleurs si l'on a longtemps discuté et si l'on discute encore à propos de l'audition colorée, c'est pour établir le mécanisme psycho-physiologique qui aboutit à l'audition colorée. Dès l'origine on s'est aperçu qu'une lettre ou un mot ne pouvaient être dits colorés que par métaphore.

Déjà Fechner, faisant la critique de ces phénomènes, émettait l'idée que l'association d'une couleur et d'une voyelle tenait à la présence de la voyelle dans le mot exprimant la couleur. Après expériences, il avait conclu que le plus souvent *e* était associé au jaune, *o* au rouge et *a* au blanc, parce que ces voyelles se rencontraient respectivement dans *gelb* (jaune), *roth* (rouge) et *weiss* (blanc).

Cette explication n'était pas satisfaisante pour tous les cas. M. Bourdon, dans sa thèse sur *l'Expression des émotions et des tendances dans le langage*, proposa une autre interprétation du phénomène. La voyelle serait associée à la couleur parce qu'elle entrerait dans une série de mots qui, soit directement, soit par analogie, évoqueraient cette couleur.

« Ainsi l'*ou* en français doit aisément faire penser à la couleur noire parce qu'il se trouve dans des mots comme *lourd*, *sourd*, *trou*, *hibou*, *houhou* (cri du chat-huant), lesquels font aisément songer à la nuit, à quelque chose de terne, de noir, de sombre (1). »

T. Ribot, dans *l'Imagination créatrice*, donna une explication encore plus large de l'audition colorée. Il contesta qu'il y eût une relation immédiate entre la couleur et la voyelle. Il les rattacha l'une et l'autre à un ton affectif commun. Une voyelle et une couleur s'associent à une émotion donnée et cette émotion est le terrain qui permet de passer de la couleur à la voyelle et réciproquement. Que pour une raison ou pour une autre, un mot, une lettre aient accompagné un état affectif de même nature que celui qui accompagne normalement la couleur bleue et la couleur rouge, et, chaque fois que le mot ou la couleur apparaissent, nous allons de l'une à l'autre par le chemin du sentiment.

Quelle que soit l'explication admise, il est évident que le mot n'a en soi aucune valeur picturale.

A-t-il une valeur musicale ? Ici l'illusion est plus difficile à

(1) BOURDON, *livre cité*, p. 90.

déceler, car elle part de cette réalité que dans le mot il y a un son et que, même lorsqu'on le lit, le mot prononcé intérieurement résonne silencieusement à notre oreille.

Or le son a des qualités physiques susceptibles de mesure. De plus les sons purs, dépourvus de tout élément de représentation, évoquent directement des sensations et des sentiments. Il existe des sons musicaux qu'on qualifie généralement de légers, pesants, agréables, irritants et ces qualités sont fonction de leur hauteur, de leur intensité ou de leurs harmoniques.

On incline, par suite, à penser que les mots comparables par leur sonorité à des notes musicales ont le pouvoir comme celles-ci de susciter des sensations et des sentiments. On allègue la fluidité des mots tels que glissement, caresse, l'élan d'espérance, d'envol, la tristesse de noir, le soir, bref on attribue à certains mots une puissance de suggestion résultant de ses qualités sonores.

Or, enlevons au mot toute autre valeur ; ne lui laissons que sa valeur sonore. Presque toujours pour ne pas dire toujours, nous sommes incapables d'attribuer à cette sonorité une valeur affective. Prononcez des mots d'une langue étrangère devant quelqu'un qui n'en comprend pas le sens et vous verrez quelles erreurs il commettra sur la qualité des mots. Il faut donc admettre au moins que le sens des mots renforce considérablement leurs qualités musicales. Possèdent-ils même quelques-unes de ces qualités ?

M. Bourdon a établi de nombreuses statistiques ; il a relevé dans des pages d'allure très différente le retour des voyelles et des consonnes, des articulations réputées douces ou rudes ; il a trouvé que leur emploi dans Bossuet, Rambaud, Hugo ou Lamartine était sensiblement le même :

« Pour nous convaincre encore mieux que l'émotion, si elle exerce quelque action sur le choix des articulations, n'exerce, en tout cas, qu'une action inappréciable, prenons en particulier l'un des passages qui se trouvent analysés dans le tableau que nous avons dressé ci-dessus.

» Soit la poésie de Victor Hugo intitulée *Une Fée* et dont le caractère est celui de la légèreté souriante et de la familiarité. Parmi les voyelles bien caractérisées, l'a s'y rencontre exactement avec la même fréquence que dans la pièce pleine d'amertume *L'Homme a ri* et que dans *le Crucifix* de Lamartine ; l'i,

exactement à très peu de chose près avec la même fréquence que dans Rambaud, Bossuet et dans *Lui* des Orientales ; l'*u*, a peu près aussi souvent que dans Bossuet et Rambaud. Quant aux consonnes, le *b* se rencontre dans la même pièce avec la même fréquence moyenne que chez A. Comte ; en effet, nous avons dans *la Fée* un *b* sur 116 articulations et chez Comte dans un cas 1 sur 114, et dans l'autre, 1 sur 122. L'*f* qui y apparaît une fois sur 43 articulations se rencontre 1 fois sur 46 dans *l'Homme à ri*, 1 fois sur 50 dans *le Crucifix*. Le *o* seul est relativement fréquent quoiqu'on ne doive pas s'exagérer cette fréquence relative, puisque nous le rencontrons 1 fois sur 47, dans *Lui* et dans la pièce des *Châtiments* qui commence par *Ces hommes qui mourront*. Le *z* qui est considéré comme un son très doux, très agréable et qu'on pourrait s'attendre en conséquence à rencontrer fréquemment dans la pièce que nous analysons y apparaît beaucoup moins souvent que chez Bossuet et Rambaud (1). »

A ces observations rigoureuses s'ajoutent des arguments d'ordre logique. Si un mot suscite par sa sonorité une impression déterminée, des mots de forme et de sonorité voisines devraient susciter des impressions voisines. Or, il n'en est rien. Voici une des nombreuses pages qu'a consacrées Remy de Gourmont à ce problème :

« Il est bien évident que si *suave* et *suaire* évoquent des impressions généralement éloignées, cela ne tient pas à la qualité de leurs sons ; en anglais il y a *sweet* et *sweat*, mots de prononciation identique. Doux n'est pas plus doux que toux et les autres monosyllabes du même ton, rugir est-il plus violent que rougir ou que vagir ? Léger est la contraction d'un mot latin de cinq syllabes *leviarium* : si légère porté sa signification, mégère la porte-t-il aussi ?

» *Pesant* n'est ni plus ni moins lourd que *pensant* ; les deux formes sont d'ailleurs des doublets dont l'unique original latin est *pensare*. Quant à *lourd* c'est le mot *lucidus* qui voulait dire beaucoup de choses : *jaune*, *fauve*, *sauvage*, *étranger*, *paysan*, *lourd*, voilà sans doute sa généalogie. *Lourd* n'est pas plus lourd que *fauve* n'est cruel ; songeons à *mauve* et à *velours*. Si l'an-

(1) BOURDON, *livre cité*, p. 69.

glais *thin* contient l'idée de *mince*, comment se fait-il que l'idée d'*épais* se dise par *thick* ?

» Les mots sont des sons réels que l'esprit charge du sens qu'il lui plaît. Il y a des rencontres, il y a des accords fortuits entre tels sons et telles idées ; il y a *frémir*, *frayeur*, *froid*, *frileux*, *frisson*. Sans doute, mais il y a aussi *frein*, *frère*, *frêle*, *frêne*, *fret*, *frime* et vingt autres sonorités analogues pourvues chacune d'un sens très différent (1). »

On pourrait remarquer, il est vrai, que nous ne prononçons pas le mot de la même manière suivant sa signification.

Qu'on prenne par exemple le mot *grêle*. Est-ce que nous l'accentuons, est-ce que nous l'entendons de la même manière, suivant que nous le considérons comme un adjectif ou comme un substantif ? Je ne le crois pas.

S'il est adjectif, si nous voyons en lui une image mince, longue et débile, le mot tintera à notre oreille comme frêle. Nous croirons que sa sonorité est pareille aux sons chétifs et timides d'une cloche fêlée. Mais qu'on pense à la grêle qui tombe dure sur le sol, nous entendrons le mot tout autrement. Alors sa sonorité évoquera le bruit d'un roulement précipité, des chocs nets et répétés et nous le rapprocherons de mots comme grincer, crisser, grimacer.

Ainsi le mot est le même et sa valeur musicale n'est pas identique. Est-ce une pure illusion ? Pas tout à fait. Dans le premier cas nous glissons sur l'articulation *gr*, nous adoucissons l'*r*, nous ne pesons que légèrement sur *ê* et nous transformons l'accent circonflexe en un accent intermédiaire entre l'accent circonflexe et l'accent grave, nous faisons sonner l'*l* et surtout nous prononçons l'*e* muet. Dans le second nous articulons fortement *gr*, nous donnons à l'*r* toute sa rudesse, nous alourdissons le plus possible l'*é*, nous détachons l'*l* de l'*e* muet et nous arrêtons brusquement le tintement de l'*l*.

Il y a donc deux prononciations différentes de grêle et tout se passe dans l'audition du mot comme s'il y avait une progression extrêmement rapide, une série d'expansions brusques. Le mot serait entendu d'abord comme un son et à ce moment sa valeur musicale serait pratiquement nulle, mais presque instantanément le sens du mot serait évoqué ; des images

(1) R. de GOURMONT, *La culture des idées*, p. 37.

surgiraient et, soit directement, soit par analogie, nous associerions à ces images une valeur musicale. Enfin la prononciation orale ou mentale soulignerait discrètement la valeur musicale du mot.

Le mot n'agit donc pas sur nous physiquement. L'impression colorée ou musicale s'ajoute à la perception des sens ; elle lui succède. Quel est donc le mode d'action essentiel du mot ?

Nous venons d'employer à l'instant le terme images et, en fait, on se représente volontiers le mot comme suscitant des images et, par là, évoquant l'objet ou l'idée auxquels il se réfère. Cette théorie est si universellement répandue que la critique qui en a été faite n'a pas encore prévalu : Alfred Binet l'a vigoureusement battue en brèche et ses observations paraissent décisives.

Je ne puis que renvoyer au livre très curieux qui s'appelle *l'Etude expérimentale de l'intelligence*, notamment au chapitre VI sur la *Pensée sans images*. On y trouvera la relation de nombreuses expériences qui prouvent que chez la plupart des individus les mots ne suscitent spontanément aucune image, ni visuelle, ni auditive. L'opinion contraire s'est établie grâce au fait suivant : si l'on demande à un sujet ce qu'il entend ou ce qu'il voit lorsqu'on prononce le mot *cloche* ou le mot *chien*, il peut toujours voir ou entendre, mais la représentation n'est nullement indispensable à la compréhension du mot.

« J'ai déjà fait la remarque, écrit Binet, que si on demande au sujet de se former une image après avoir entendu un mot on le place dans des conditions favorables au développement des images ; rien ne prouve que les images jouent un rôle aussi important dans la pensée qui se développe naturellement sans souci spécial d'introspection, par exemple lorsque nous lisons un ouvrage ou que nous écoutons une conversation (1). »

Que l'on compare d'ailleurs d'une part la rapidité avec laquelle nous percevons le sens des mots et des phrases, de l'autre le nombre et la complexité des images qu'il serait nécessaire de se représenter si nous arrivions au sens par l'image et l'on aura grand'peine à croire que c'est de cette façon que nous comprenons. Il faut plutôt admettre que « l'imagerie » accompagne, en des proportions extrêmement variables d'ailleurs, l'intelli-

(1) A. BINET, *livre cité*, p. 88.

gence des mots, qu'elle la rend plus nette, plus pittoresque, mais qu'elle ne la précède pas, encore bien moins qu'elle la crée.

« L'esprit, dit encore Binet, n'est pas à rigoureusement parler un *polypier d'images*, si ce n'est dans le rêve ou dans la rêverie ; les lois des idées ne sont pas nécessairement les lois des images, penser ne consiste pas seulement à prendre conscience des images ; faire attention ne consiste pas seulement à avoir une image plus intense que les autres. Nous avons constaté, et je crois bien que ce sont des faits dont il est impossible de douter, que certaines pensées concrètes se font sans images, que dans d'autres pensées, l'image n'illustre qu'une toute petite partie du phénomène, que souvent même l'image n'est pas cohérente avec la pensée ; on pense une chose et on s'en représente une autre (1). »

L'opinion qui prétend que ce n'est pas l'image des objets évoqués par le mot, mais l'image du mot (image sonore, motrice ou typographique) qui nous apporte le sens du mot ne résiste pas davantage à l'examen. Cette opinion du reste est singulière. Dire que nous pensons ou comprenons par les mots, c'est simplement constater le fait qu'il s'agit d'expliquer. Il faut que nous apercevions dans le mot autre chose que lui-même, puisqu'il est en soi un signe arbitraire. Or, si nous n'y apercevons pas immédiatement des images, si nous le comprenons avant même que des représentations se soient groupées autour de lui, quelle est donc l'impression première qu'il produit en nous ?

Alfred Binet, poursuivant son enquête sur la nature de la pensée, arrive, après une étude minutieuse du langage chez les imbéciles, à cette conclusion que la pensée n'est ni une combinaison d'images, ni un assemblage de mots, mais un *sentiment intellectuel*.

« Ce serait un sentiment intellectuel, écrit-il, par conséquent assez vague dans sa nature, mais dont nous percevons la présence et dont nous percevons surtout les effets ; c'est surtout par ses effets qu'il se révèle à nous, car la pensée n'est point un état, mais une action, un geste. On voit la conséquence du geste beaucoup plus que le geste lui-même.

» C'est la perception confuse et souvent émotionnelle de ce qui se prépare et de ce qui se fait en nous qui constitue la

(1) A. BINET, *livre cité*, p. 104.

pensée. Ce sentiment vague se précise quand il se produit des images, des mots et des actes ; les représentations, le langage intérieur et les actes sont des formes conscientes de la pensée, elles en sont la lumière, elles nous la rendent visibles, elles nous en révèlent le détail, comme les touches de couleur que nous voyons se poser sur la toile quand nous surveillons de dos un peintre qui travaille nous révèlent ses gestes.

» Mais elles ne viennent qu'après la pensée ; elles en sont le résultat ; avant d'imaginer sa pensée, avant de la parler, on la comprend, on la fait. C'est même ce sentiment qui dicte les mots et suggère les images et à leur tour images et mots réagissent sur ce sentiment, l'amplifient, le précisent ou le modifient par un travail de répercussion où la cause devient effet et l'effet cause à son tour (1). »

Or si la pensée va du sentiment intellectuel au mot, inversement le mot éveille la pensée en créant un sentiment intellectuel. Un sentiment, « une perception confuse et souvent émotionnelle » de ce qui se prépare et de ce qui se fait en nous, voilà donc quelle serait la première attitude de l'esprit saisissant le sens du mot. L'intelligence du mot serait d'ordre affectif.

Depuis longtemps d'ailleurs la psychologie a attiré l'attention sur les éléments affectifs du langage. M. Camille Bos, reprenant une théorie chère à W. James, mettait en lumière ce fait que les mots ont à la fois une valeur intellectuelle collective et une effigie affective individuelle, et qu'ils agissent sur nous autant par ce dernier élément que par le premier.

« Il y a dans le mot plus que le mot lui-même ; autour de chaque mot et de ses contours bien définis, il y a une sorte de nimbe impalpable et invisible, mais qui, rayonnant sur le mot, lui confère une qualité spéciale, une modalité affective que nous ne pouvons plus désigner par des mots, sans recourir à des images empruntée aux autres sens, soit « couleur affective », « saveur affective » ou « résonance affective ».

» Le nimbe qui entoure ainsi chaque mot, c'est ce que W. James appela sa frange ou son « halo » ce qu'on pourrait appeler son ombre portée (1). »

(1) A. BINET, *Langage et pensée. Année psychologique*, 1908 t. XIV, p. 284-339.

(2) C. Bos, *Les éléments affectifs du langage. Revue philosophique*, 1905, t. II, p. 355-373.

En somme, le mot agirait en nous de la manière suivante : le mot, son perçu, évoquerait immédiatement un sentiment intellectuel, il nous mettrait dans un état affectif spécial, il créerait un éréthisme particulier susceptible de s'épanouir en directions multiples. Il pourrait alors se charger d'images ou s'imprégner de sentiments et, à ce moment, il nous paraîtrait doué naturellement des valeurs pittoresques ou musicales que possèdent les images et les sentiments associés.

Mais toutes ces opérations seraient loin d'être nécessaires. Une seule serait constante : la reconnaissance du mot, grâce au sentiment intellectuel ; les autres varieraient en raison du terrain où le mot agit et du temps pendant lequel il agit.

L'action du mot serait comparable à une effervescence dont la nature et l'intensité changent selon la matière qui entre en effervescence et le temps pendant lequel l'effervescence se produit.

On comprendrait pourquoi le mot n'a pas la même valeur, quand il est isolé ou lorsqu'il fait partie d'une phrase. Isolé il peut susciter en nous toute une floraison de sens, d'images, de sentiments, floraison qui est coupée à la racine lorsque le mot est limité par les autres mots de la phrase. Quand nous lisons ou que nous écoutons, nous n'avons pas le temps de laisser s'épanouir les mots en représentations ; nous subissons seulement une série de secousses qui modifient incessamment notre équilibre affectif sans lui permettre des mouvements de grande amplitude. Les mouvements sont seulement indiqués.

Au terme de l'enquête sur la nature du mot et avant d'aborder l'étude de la fonction du mot dans le style littéraire, nous retiendrons trois observations qui nous serviront de directives :

Le mot est une valeur dans un système arbitraire de valeurs.

Son action varie en raison du temps pendant lequel il agit et du terrain sur lequel il agit.

L'évocation et l'intelligence du mot sont le résultat d'une élaboration en partie inconsciente.

On voit combien ces principes sont éloignés de ceux qui commandaient la critique du style dans la rhétorique.

Elément qui tire sa valeur du système dont il fait partie, il n'a plus ni contenu positif ni contours définis. Le mot ne suscite pas automatiquement une série d'images ; son mode d'action

est beaucoup plus complexe et varié. Enfin, si les résultats de son action sont conscients, les procédés le sont peu.

Mais le style littéraire a ceci de particulier que l'emploi des mots y est plus conscient que dans toute autre mode de langage. L'écrivain joue des mots avec le sentiment qu'ils n'ont pas une valeur définie, qu'ils sont extensibles, déformables, qu'ils peuvent jouer un rôle inaccoutumé. Le lecteur les goûte, les savoure avec un soin et une lenteur spéciales, il leur laisse le loisir de se déployer et de vibrer quelque temps en lui.

Elucider ce qui demeure encore inconscient et dans les procédés d'évocation et dans les modes d'action des mots, tel devrait être le but de la critique lorsque dans le style elle étudie les mots.

*
* *

Etudier la fonction des mots dans le style consiste donc à chercher quelle valeur l'écrivain a attribuée aux mots, comment il est parvenu à restreindre, à étendre, parfois à modifier cette valeur et comment l'esprit du lecteur a réagi à cette invention.

Il faut, en effet, tenir le plus grand compte dans l'étude du style de la complicité du lecteur. En étudiant la syntaxe des phrases entre elles, on a vu l'esprit du lecteur bondir d'une phrase à l'autre à travers l'espace, se déplacer dans le temps sans effort — et seul l'écoulement de notre propre existence nous avertissait obscurément de ces mouvements rapides.

On va voir que l'esprit n'est pas moins alerte quand il s'agit de remplir les intervalles qui séparent les mots, que même son agilité semble accrue. D'un mot à l'autre, il se tient en suspens, prend appui sur le mot suivant, revient en arrière pour saisir le mot qu'il n'osait interpréter et jette déjà son ombre sur le mot qui approche.

C'est grâce à cette incessante gymnastique que le mot peut être pris et évoqué spontanément dans une acception spéciale. Chaque mot est limité, comprimé par les mots qui l'entourent. Sa valeur est déterminée par la pression qu'il subit, mais l'image de pression serait malencontreuse si elle suggérait l'idée de forces mécaniques, agissant les unes sur les autres et s'équilibrant. En réalité, c'est l'esprit du lecteur et de l'auditeur qui

crée cet équilibre. Il le cherche instinctivement ; avec une rapidité si grande qu'elle demeure inconsciente, il rogne, étire, ou ploie la valeur des mots jusqu'à ce qu'ils soient en harmonie les uns avec les autres.

Soit le mot *éternité*. Si on le considère isolément, il peut susciter une image sonore : le silence, une image visuelle : un espace sans fin, un état affectif : un sentiment d'écrasement, d'anéantissement ou au contraire la sensation d'expansion et de rayonnement sans limite. Sans doute nous nous arrêtons plus volontiers à telle ou telle idée, mais au besoin nous nous représentons les autres confusément et nous pourrions les analyser comme un lexicographe analyse le sens des mots. Or, voici la phrase de Chateaubriand qui clôt les *Mémoires d'outre-Tombe* :

« Il ne me reste qu'à m'asseoir au bord de ma fosse ; après quoi je descendrai hardiment, le crucifix à la main, dans l'éternité. »

Instantanément nous avons de « l'éternité » le sentiment qu'elle est pareille à une nuit profonde. Or, cette image n'est pas de celles qui accompagnent ordinairement le mot éternité. Nous ne l'eussions pas peut-être citée dans une analyse méthodique des images évoquées par ce mot. Nous reconnaissons néanmoins qu'elle peut lui être associée, car éternité appelle naturellement l'image d'espace infini et l'image d'infini suscite elle-même l'image de la nuit, l'ombre n'étant pas limitée par la lumière.

L'emploi du mot éternité est donc tout à fait *justifié*, comme disait un grammairien, mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit. Comment se fait-il que ce soit cette image, peu commune, que nous ayons précisément découverte, qu'elle seule, en définitive, soit sentie ?

C'est que l'image de nuit a déjà été évoquée antérieurement à l'apparition du mot éternité et que pour cadrer avec cette image pour ainsi dire fatale, éternité devait ne laisser tomber dans la phrase de toutes les représentations possibles que celle qui fût en harmonie avec cette image.

Exactement, c'est le mot *fosse* qui agit sur le mot éternité. Dès l'instant où nous avons vu Chateaubriand assis au bord de sa fosse, nous avons vu un rectangle noir découpé dans la lumière et l'ombre tapie au fond de la fosse. Dès que le mot

descendre est entendu, nous voyons la descente dans cette fosse obscure.

Le mot d'*éternité* avant même d'exister est chargé de cette image et nous descendons ainsi dans l'ombre sans fin, dans l'ombre éternelle, étonnés seulement d'entrevoir que Chateaubriand, ce grand catholique, était si peu chrétien.

Dans le cas précédent Chateaubriand a concentré instinctivement tous ses efforts sur le mot *éternité*. S'il a pu l'évoquer dans une acception spéciale, c'est qu'il avait pris les mots précédents dans leur acception usuelle. L'esprit du lecteur était progressivement emporté vers ce sens ; les mots environnants le guidaient et l'empêchaient de se dérober.

Mais l'écrivain peut tenter de donner à plusieurs mots une valeur particulière en les limitant les uns par les autres. Il n'y a plus alors pression sur un mot déterminé, mais harmonie entre une série de mots. L'esprit du lecteur pour découvrir la pensée de l'auteur est obligé de chercher, dans le sens de chacun des mots, ceux qui se répondent et l'on conçoit que si volontairement l'écrivain n'a fait choix que de sens rares, d'images perdues dans la frange extrême des mots, l'effort demandé à l'esprit soit considérable et que le lecteur déclare tout net qu'il ne l'accomplira point.

Cela explique pourquoi des styles qui nous paraissent aujourd'hui aussi limpides que la prose classique aient déconcerté, il y a trente ans, la plupart des lecteurs et des critiques. Comme il n'y a aucune raison de croire que nous sommes plus intelligents ou plus sensibles qu'eux, le fait serait inexplicable si l'on n'admettait que l'esprit s'entraîne à certains exercices qui lui deviennent familiers et qu'en particulier il a pris l'habitude d'extraire rapidement d'une série de mots les sens rares qui peuvent s'accorder entre eux.

On est même étonné de trouver dans un ouvrage récent rempli par ailleurs d'observations fort justes, l'écho d'une thèse qui eut quelque succès en 1897, à savoir : que les poètes appelés alors décadents relevaient de la psychiatrie.

« A propos de l'étrangeté et de l'association incohérente des mots, nous ne pouvons mieux faire que reproduire encore les exemples de M. Laurent (1), qui cite successivement les vers

(1) EMILE LAURENT, *La poésie décadente devant la science psychiatrique* (1897).

suivants. Ce que nous en disons n'est pas d'ailleurs pour nier leur valeur musicale, mais l'effort nécessaire à traduire cette musique empêche de la goûter.

De M. Paul Géraudy :

Chanson toute en clair de lune.

De M. Stuart Merrill :

Passante aux yeux pleins de passé.

De M. Francis Vielé-Griffin :

L'aube est pâle comme une qui n'ose.

De M. G. Kahn :

La blancheur de la nuit défaille en flots d'étoiles (1).

Non, la valeur de ces vers n'est point une valeur musicale, ou du moins s'ils ont une valeur musicale, la raison n'en est pas aux qualités physiques des mots. Les vers : « Passante aux yeux pleins de passé » et « L'aube est pâle comme une qui n'ose », ont des sonorités plutôt rudes. Si les vers s'adoucissent, c'est que notre prononciation les allège et amortit le choc des mots, mais nous ne les prononçons ainsi qu'après en avoir perçu le sens.

Dans « Chanson toute en clair de lune », nous cherchons instinctivement l'image sonore dissimulée en « clair de lune ». Nous rencontrons d'abord — rencontre inévitable — la mélancolie blême du clair de lune ; nous évoquons ainsi une tristesse poétique et voilée et nous n'avons pas de peine à imaginer des sonorités tristes et voilées. En réalité, « chanson lointaine » est, logiquement, une expression aussi incohérente que « chanson toute en clair de lune » ; l'image sonore n'est pas plus donnée dans la première que dans la seconde. Nous avons simplement une habitude plus grande de celle-là que de celle-ci.

Dans « Passante aux yeux pleins de passé », après *yeux* nous attendons une épithète de couleur ; aussi de passé ne gardons-nous que ce qui peut évoquer une couleur. Or, il y a une cou-

(1) RÉMOND et VOIVENEL, *Le génie littéraire*, p. 86.

leur de passé comme il y a une couleur de temps ; elle étend du gris sur les teintes vives et les yeux pleins de passé nous apparaissent comme des yeux aux couleurs éteintes. On verrait de même que « l'aube est pâle comme une qui n'ose », éveille l'idée non d'une pâleur morbide, mais d'une pâleur d'adolescente effrayée par une pensée trop audacieuse. Le sang rose est encore en suspens dans la chair pâlie. Ainsi l'aube où déjà transparaissent les tons chauds de l'aurore.

« La blondeur de la nuit défaille en flots d'étoiles », nécessite une élaboration encore plus compliquée. Il faut tirer de « blondeur », de « défaille » et de « flots » des images concordantes, sentir derrière les mots exprimés l'image qui permet de dégager d'eux une représentation harmonieuse, celle d'une chevelure blonde qui se dénoue et se déploie mollement dans une ondulation sans fin.

Il se peut que de telles observations soient inexactes ; il est même fatal qu'elles le soient partiellement puisqu'elles comportent une équation personnelle ; mais je crois que le procédé par lequel nous comprenons ces vers est bien celui que j'indique et que l'écrivain l'a prévu instinctivement.

On en vient à se demander jusqu'où l'écrivain peut pousser le « forçage » des mots. Théoriquement, il n'y a pas de limites. L'écrivain peut employer des mots qui lexicographiquement n'ont pour le lecteur aucun sens : ils seront néanmoins compris.

Soit le mot *cnyza*.

Pour la majorité des lecteurs ce mot est un son dépourvu de toute signification. Il nous est aussi étranger qu'un mot de langue inconnue. Si le mot était un faisceau d'images nous ne devrions le comprendre d'aucune façon, puisque nous n'y pouvons rattacher aucune image.

Que se passe-t-il donc lorsque nous lisons cette phrase de Flaubert : « On me frottait le corps avec les feuilles du *cnyza* pour me faire chaste (1). »

La phrase est comprise et l'idée est nette : c'est qu'après avoir entendu le mot *feuille*, nous savons que va lui succéder un mot désignant un arbre, un arbuste ou une plante. *Cnyza* pourrait disparaître, nous lui substituerions le sens convenable. Mais le mot *cnyza* a de plus une forme précise ; son allure

(1) FLAUBERT, *La Tentation de Saint Antoine*.

orientale suggère vaguement l'image et l'idée d'un arbuste ou d'une plante exotique. C'est précisément ce que cherchait Flaubert. Même si un lecteur érudit se représentait immédiatement le *cnyza* comme nous voyons des orties, l'effet d'étrangeté voulu par l'auteur disparaîtrait.

Ainsi l'écrivain peut donner une valeur spéciale à un mot, attribuer à une série de mots des valeurs concordantes et même créer la valeur d'un mot.

On comprend que devant cette espèce de miracle l'écrivain ait cru pouvoir s'affranchir de la grammaire et du lexique : tous les mots étaient propres à tous les emplois, ils pouvaient jouer tous les rôles. L'histoire de la langue révèle que des sens nouveaux ont été attachés à certains mots, grâce à des analogies ou à des ressemblances si vagues qu'on en pourrait découvrir de semblables dans n'importe quel mot. Est-ce que l'écrivain en combinant les mots, en équilibrant leur pression, en les déformant systématiquement n'arriverait pas à créer une langue spéciale qui serait instantanément comprise de tous les lecteurs ?

Ici intervient pour limiter les audaces de l'écrivain la force mentale du lecteur. Si, théoriquement, rien ne s'oppose à ce que l'auteur lui demande tous les efforts imaginables, pratiquement le lecteur n'accomplit pas tous les tours de force, ou s'il les accomplit, cela ne va pas sans fatigue.

L'esprit du lecteur peut donc se trouver incapable d'effectuer les mouvements que l'écrivain exige de lui et c'est une première limite à l'emploi des mots.

Limite extrêmement variable et indécise d'ailleurs, car l'incapacité de l'esprit tient à des causes très diverses. Parfois, il s'agit d'une débilité congénitale ou acquise ; le lecteur n'a jamais été entraîné aux exercices que nécessite l'intelligence d'un style ou a perdu cet entraînement.

Il ne sait pas ou ne sait plus donner aux mots la valeur convenable, et il s'arrête, décontenancé. Cela explique que certains styles sont en même temps accessibles et inaccessibles à diverses catégories de lecteur. Souvent les uns reprochent aux autres de ne pas comprendre et ceux-ci se moquent de ceux qui comprennent. Il n'y a pourtant là qu'un fait très naturel, si le style et les mots n'ont pas une valeur absolue, si cette valeur est créée par un effort personnel du lecteur. Dans un cas

l'effort est possible ; dans l'autre, il est interdit aux forces mêmes de l'esprit.

L'inaptitude à l'effort demandé n'est pas irrémédiable. L'esprit peut progressivement s'habituer à certaines démarches et accomplir spontanément des mouvements qui lui paraissent impossibles d'abord. J'ai signalé cette accoutumance inconsciente à propos des symbolistes ; on la noterait, je crois, dans l'histoire de tous les styles. Le fait est d'observation banale, mais il a son importance puisqu'il implique que le temps joue un rôle dans la fonction des mots.

Même lorsque l'esprit accomplit les mouvements compliqués que l'auteur réclame de lui, il se fatigue et cette fatigue insidieuse dont nous percevons mal l'origine, mais dont nous subissons les effets, est une seconde limite à l'emploi des mots.

Parfois l'auteur ne s'aperçoit pas de la fatigue que son style impose au lecteur et la raison en est simple : il écrit lentement et le lecteur lit vite ; il a réparti son effort sur une durée assez longue et le lecteur doit reproduire des mouvements compliqués dans un temps très court. Je sais bien que pour l'écrivain s'ajoute l'effort d'invention, mais précisément cet effort masque l'effort nécessaire à l'intelligence du style. Pourquoi la lecture des Goncourt devient-elle vite fastidieuse ? Est-ce que le style en est véritablement obscur ou la pensée confuse ? Nullement, il n'est aucun des néologismes que nous ne comprenions aisément ; mais ils ont à loisir forgé leurs mots, combiné leurs phrases et nous, lecteurs, qui devons les saisir en quelques instants, nous sommes rapidement harassés.

Résumons le problème des mots dans le style.

L'écrivain a tout pouvoir sur les mots ; il peut leur donner la valeur qu'il souhaite, mais ce pouvoir théorique est pratiquement limité par les forces du lecteur.

Aussi l'écrivain sage est-il porté à ménager son lecteur, à n'exiger de lui un effort qu'exceptionnellement et à lui demander pour le reste un exercice que l'habitude a rendu aisé.

Seulement — et c'est le côté dramatique du problème — un autre péril le guette : s'il insère les mots dans un système connu, s'il leur donne ainsi une valeur qu'aperçoit facilement l'esprit, il va enlever aux mots toute puissance évocatrice : les mots ne s'épanouiront plus en images, ils sembleront desséchés.

Ce phénomène de l'*usure* des mots a depuis longtemps attiré

l'attention des linguistes et des critiques, en particulier de Remy de Gourmont. On a montré que le mot usé ne traînait plus avec lui le cortège d'images ou d'idées qui l'accompagnait à l'origine. Mais par quel mécanisme le mot s'use-t-il ? Les causes sont assez mystérieuses, car les images qui peuvent l'accompagner restent vivaces ; nous sommes capables de les évoquer volontairement dans leur ancienne splendeur : nous devrions donc ainsi rajeunir le mot. Il n'en est rien. Nous avons beau réaliser les images éternellement belles qu'évoque l'expression « ciel azuré », ciel azuré demeure pour nous un cliché.

Peut-être là encore faut-il tenir compte de l'activité d'esprit du lecteur plus qu'on ne le fait. Si un effort trop grand lasse ou déroute le lecteur, un effort trop petit ne lui donne aucun plaisir. Le mot usé, le cliché serait semblable à des devinettes dont tout le monde a la clef ; elles n'amuse, elles n'intéressent plus personne. Dans les mots usés, ce n'est pas le sens qui serait affaibli, c'est le plaisir du jeu.

Quoi qu'il en soit, l'écrivain est contraint d'évoluer entre ces deux dangers : ou présenter les mots sous leur aspect banal et retrancher à l'esprit toute émotion, ou les présenter sous un aspect rare et forcer l'esprit à prendre une allure qu'il ne peut soutenir longtemps.

Pour échapper au dilemme, il peut, nous l'avons vu, répartir ingénieusement l'effort du lecteur ; il peut aussi se servir du système des mots que la rhétorique appelle « images poétiques ».

Quelle est la fonction de l'image poétique dans le style ? Elle paraît d'abord étrange, difficilement explicable. Que l'on songe, en effet, à la comparaison ou à la métaphore : à quelle nécessité correspond ce rapprochement ? Pourquoi saisissons-nous mieux une idée parce qu'elle est signifiée par deux séries de mots ? On comprendrait encore que des mots connus éclairent des mots inconnus, mais la plupart du temps les deux termes sont également intelligibles et parfois le terme comparé contient un sens plus précis que le terme de comparaison.

Lorsque Flaubert écrit : « Sur les montagnes de grandes fleurs pleines de parfums qui fument se balancent comme d'éternels encensoirs (1) », en quoi l'image suggérée par le

(1) FLAUBERT, *Salammbô*.

balancement des encensoirs précise-t-elle l'image de fleurs qui se balancent ? L'une est-elle plus rare que l'autre ? La première est-elle moins directement sentie que la seconde ? Ne pourrait-on pas dire au contraire que la plupart des lecteurs se représentent plus facilement l'oscillation des fleurs sous le souffle du vent que le balancement d'un encensoir ? S'il n'y a là que des images accolées, pourquoi ne pas multiplier les termes de comparaison ? Pourtant l'esprit y trouve une satisfaction ; il se repose dans l'image poétique ou plutôt il va, semble-t-il, d'un terme à l'autre, dans un mouvement alterné, et léger. Que se passe-t-il donc ?

Si nous nous plaçons du côté de l'écrivain, le mécanisme de l'image poétique apparaît clairement. Le problème consiste pour lui à évoquer par des mots une sensation spéciale, mais le dilemme que nous avons signalé lui tend son double écueil. Alors, au lieu de forcer le sens de certains mots en pesant sur eux de tout le poids des mots voisins, il prend deux séries de mots qu'il présente sous leur aspect ordinaire, mais en indiquant que ces aspects doivent concorder. L'esprit du lecteur, docile à cette indication, fait varier leur angle d'incidence, de manière que les plans de chaque terme se rencontrent et c'est à leur intersection qu'il trouve la sensation spéciale que l'auteur voulait lui suggérer.

Celle-ci n'est donc dans aucun terme de la comparaison, mais sur la ligne idéale que nous construisons à l'aide de deux images.

Dans l'exemple cité, il n'y a pas dédoublement de la pensée, mais sensation unique. Flaubert vraisemblablement a voulu rendre sensible cette impression : le balancement des fleurs se pliant d'un mouvement régulier en une attitude d'adoration, leurs parfums montant vers le ciel dans l'air chaud, leur docilité au souffle du vent, leur ondulation silencieuse ont quelque chose de *religieux*.

Sans doute « religieusement » eût suffi pour le sens, mais le mot était usé, nous l'eussions compris sans qu'il éveillât en nous une émotion. Grâce à la comparaison une question était posée à notre esprit : nous avons rapidement et inconsciemment glissé le long des deux images et, cherchant leur ligne d'intersection, nous l'avons découverte dans l'idée, inexprimée, d'adoration religieuse.

L'image poétique dans le style aurait donc en grande partie une fonction ludique. Elle ne serait pas un mouvement de la pensée, une frontière de l'expression, mais un moyen de retarder l'évocation du sens, d'empêcher qu'il soit perçu en dehors de tout effort mental, un procédé pour mettre en mouvement l'esprit du lecteur et l'amener à une découverte dont secrètement il tire vanité.

*
* *

Arrêtons ici cette enquête sur l'invention du style et ses problèmes. Il s'en faut que tous aient été envisagés ou que les solutions proposées à quelques-uns d'entre eux soient décisives. Nous cherchions seulement à définir une attitude critique et à présent elle est suffisamment caractérisée.

En premier lieu, la *critique du style prolonge exactement la critique générale de l'œuvre* ; il n'y a pas de hiatus entre l'étude de l'invention et l'étude des mots. Le mouvement de la pensée créatrice est un mouvement continu que la critique essaie de réaliser depuis l'origine jusqu'à la fin. Au lieu de passer brusquement de l'invention du sujet à l'examen des mots, elle doit s'arrêter à la *syntaxe* des phrases avant d'en venir à la syntaxe des mots.

Ensuite *dans tous les problèmes du style, les réactions du lecteur ont autant d'intérêt que les intentions de l'auteur*. L'invention du style par l'écrivain et l'impression ressentie par le lecteur ou l'auditeur sont deux actes rigoureusement complémentaires qu'on ne peut dissocier que par abstraction. Il y a une incohérence apparente à répondre à certaines questions concernant le style par des observations sur la psychologie du lecteur. C'est en bien des cas la véritable réponse, car le style a un aspect social qui lui est essentiel. On ne peut étudier le style comme on étudierait la peinture ou la musique, car le style n'est qu'une modalité du langage et le langage n'a pas de réalité en dehors de la masse parlante qui l'élabore à chaque instant. Mais la force de l'habitude est si grande qu'elle nous fait illusion. Le langage nous est devenu si naturel, nous le manions avec une telle aisance que, n'apercevant plus l'effort par lequel nous le créons, nous croyons qu'il existe sans cet effort incessamment et indéfiniment répété.

En troisième lieu, nous avons retrouvé dans l'invention du style cette activité de l'esprit qui dépassait, commandait et

animait l'œuvre elle-même. Le style n'apparaît plus comme l'équation d'une pensée, ce n'est même pas un symbole, c'est un signe qui, pour avoir une valeur, doit être interprété. Série de points discontinue, le style ne semble continu que grâce à l'esprit qui aperçoit entre eux une courbe qui n'existe pas. De là ce principe : *Le style n'a pas de valeur en dehors de la collaboration et pour ainsi dire de la complicité d'un esprit actif.*

Il s'ensuit que la critique perdrait son temps à scruter les phrases et à sonder les mots. Lorsqu'elle analyse les éléments positifs du style : les mots, groupes de mots et figures de mots, elle pèse des reflets, elle dissèque des ombres. Les mots n'ont ni valeur fixe, ni contenu défini ; changeant perpétuellement de forme, de couleur et de densité, ils se plient aux nécessités du système dont ils font partie. Vainement on additionnerait leur somme. L'addition ne donnerait pas, même approximativement, la pensée de l'auteur. L'économie du système est plus significative que les éléments du système. Cela revient à dire que *l'intervalle des mots et des phrases caractérise mieux le style que le contenu des phrases et des mots.*

Mais à prendre connaissance de ces intervalles, à étudier le style dans sa syntaxe, il existe une grande difficulté. Elle tient à la docilité et à la rapidité mêmes de l'esprit. Les lacunes sont comblées, les distances sont parcourues dans un mouvement dont spontanément nous n'avons pas conscience. Pur de toute image, il a une vitesse infinie et, pour devenir conscient, il faut qu'il se ralentisse, que nous le chargions d'images. *L'effort de la critique doit tendre à rendre consciente l'activité inconsciente de l'esprit.*

L'attitude critique, dans l'étude du style, est donc comparable à celle d'un savant qui, après avoir enregistré cinématographiquement un mouvement, arrêterait à chaque instant le film qu'on déroulerait devant lui pour méditer sur la genèse et l'enchaînement des gestes photographiés. Le critique doit s'arrêter entre chaque phrase, entre chaque mot, pour mesurer le chemin qu'il est en train de parcourir et les progrès qu'il est en train d'accomplir. Pour cela il doit déployer en arrière de la route un panorama imaginaire qui lui permette d'apprécier son allure et ses déplacements. Critiquer le style ne se ramène pas à analyser ; il faut aussi inventer.

En définitive, les problèmes du style ne sont pas uniquement

dans le style ; ils sont aussi en nous ; pour les résoudre, nous devons observer les mouvements de notre esprit, pour observer nous devons inventer des procédés d'observation et l'on peut hardiment conclure par cette proposition : étudier un style, c'est, en grande partie, observer ce qui se passe en soi.

CONCLUSIONS ET APERÇUS

« Oui, connaissez-vous une critique qui s'inquiète de l'œuvre *en soi* d'une façon intense ? »

GUSTAVE FLAUBERT.

George Sand écrivait un jour à Flaubert qu'à son avis la critique littéraire ne tarderait pas à disparaître : c'était un genre usé, condamné. Et Flaubert lui répondit ces paroles, graves, sévères aussi :

« Je crois au contraire qu'elle est tout au plus à son aurore. On a pris le contre-pied des précédentes, mais rien de plus. Du temps de la Harpe on était grammairien, du temps de Sainte-Beuve et de Taine on est historien. Quand sera-t-on artiste, rien qu'artiste, mais bien artiste ? Oui, connaissez-vous une critique qui s'inquiète de l'œuvre *en soi* d'une façon intense ? On analyse très finement le milieu où elle s'est produite et les œuvres qui l'ont amenée, mais la poétique *insciente*, d'où elle résulte, sa composition, son style ? le point de vue de l'auteur ? Jamais. Il faudrait pour cette critique une grande imagination et une grande bonté : je veux dire une faculté d'enthousiasme toujours prête, et puis du goût, qualité rare, même chez les meilleurs, si bien qu'on n'en parle plus du tout (1). »

Esquisse aisée d'une critique difficile, impossible peut-être ! Mais, dans ces lignes, comme on sent le regret de Flaubert d'avoir été jugé par des juges étrangers à ses soucis d'art ! Considérations morales, analyse d'impressions, étiquettes attachées aux jugements de valeur ; à tout cela il n'avait point

(1) *Correspondance entre George Sand et Flaubert*, 2 février 1869.

songé, et c'est cela précisément à quoi s'ingénient les critiques : de là une sourde irritation contre ces censeurs dépourvus de bonté et même de goût, qui contemplent ses œuvres de leur point de vue sans prendre la peine de se mettre au sien.

Le conflit entre critiques et écrivains n'est pas encore clos et il ne le sera probablement jamais. Peu importe que la critique érudite, au prix d'un labeur et d'une conscience admirables, élève autour d'œuvres respectées un monument d'architecture : plus cette architecture est imposante et belle, moins elle satisfait tout le monde ; chaque fois il en est pour s'écrier que l'architecte a tout gâté, et qu'on doit préférer la statue nue, la statue dans le parc, ou dans l'atelier, à ce grand entassement de pierres rares. Peu importe aussi que l'artiste soit critique à ses jours, et que le critique ait rang parmi les artistes : en changeant de camp, chacun change d'âme ; tel qui juge aujourd'hui trouvera mauvais d'être jugé demain d'après la même méthode. Aussi, périodiquement, la lutte après avoir fait trêve reprend. Le prétexte est variable, souvent futile : une œuvre, un homme, un manuel pédagogique, une réforme de programmes, mais toujours le même désaccord entre ceux qui, par nécessité, doivent juger et ceux qui sont jugés d'après un code qu'ils n'ont ni élaboré ni accepté.

Sans tenir compte de mille éléments psychologiques (ils sont loin d'être négligeables et constituent souvent les facteurs essentiels de discorde), quelles sont les raisons — les raisons logiques — d'un désaccord qu'on peut dire permanent ? Il semble qu'actuellement elles soient au nombre de deux.

La première, c'est que la critique (il s'agit, bien entendu, de la critique érudite) systématise trop et prête le flanc aux attaques de tous ceux qui n'entrent pas dans le système qu'elle présente. On a vu récemment des protestations s'élever contre l'embrigadement des écrivains dans des mouvements ou des écoles par des auteurs de manuels scolaires : on reprochait à ceux-ci une simplification, un classement, commode peut-être en pédagogie, mais artificiel et qui laissait hors de rang les isolés, les indépendants, ceux qui s'échappent des cadres où l'on prétend les enfermer. Protestation inattendue ! car depuis Taine et Brunetière, la critique érudite, et, pour l'appeler par son nom, la critique universitaire, s'est précisément gardée contre le danger de bâtir de vastes systèmes, de

superbes perspectives où le trompe-l'œil est de rigueur. Elle s'est imposé la loi de n'avoir pas de hautes conceptions, de ne jamais tomber dans la métaphysique littéraire ; elle a voulu se soumettre humblement aux faits, et voici qu'en dépit de tant d'abnégation, on lui reproche son despotisme, la hiérarchie qu'elle met entre les écrivains : dire que tel écrivain se rattache à tel mouvement littéraire devient une atteinte à la liberté de l'artiste, suggérer que celui-là a plus de sensibilité que d'intelligence paraît une prétention insupportable. Si l'on en croyait quelques censeurs, la critique érudite devrait prendre modèle sur la critique esthétique, cette critique libre, spontanée, et souvent improvisée, qui se fonde sur le sentiment intérieur du critique et, comme disait Flaubert après Boileau et Voltaire, sur son goût.

Qu'est-ce à dire, sinon que, quoi qu'on fasse, du moment qu'on présente un tableau d'ensemble, on ordonne, donc on systématise, que si l'on cherche à expliquer comment un écrivain se rattache aux écrivains qui l'ont précédé et à ceux qui l'ont suivi, on discerne, on établit des rapports, donc on systématise encore ? Réduire la part du système n'est pas l'éliminer ; et dès qu'il y a système, si prudent, si discret soit-il, il y a sujet à contestations et prétexte à discussions.

Mais ces reproches, ou bien ne visent que quelques pages dans quelques manuels et l'on peut, pour cette raison, les considérer comme superficiels, ou bien dénoncent la déformation que font subir les systèmes aux faits et alors ils entrent dans le grand procès ouvert depuis cinquante ans contre l'intellectualisme, ils s'adressent moins à des hommes qu'à une philosophie.

L'autre sujet de désaccord est beaucoup plus grave, beaucoup plus profond. Alors les critiques adressées par certains écrivains à la méthode historique en critique littéraire ne naissent point d'un mouvement d'humeur, ou du désir de se gausser des gens ; elles viennent d'un sentiment irrésistible, d'une conviction inébranlable, d'un étonnement sincère. L'écrivain assiste à sa création, mi-spectateur, mi-auteur : chacune de ses inventions est à la fois imprévisible et certaine ; il ne la connaît pas, et cependant il l'attend, il ne sait pas ce qu'elle serait, et il sait qu'elle sera. Cet inconnu proche et invisible, c'est le mystère délicieux de la création et l'écrivain

sait d'expérience qu'il y a dans son invention quelque chose que personne, pas même lui, ne peut prévoir avant qu'elle soit. De là sa surprise, quand il regarde la critique savante se pencher sur les œuvres des écrivains disparus. L'incertitude merveilleuse qui constitue à ses yeux la création semble se résoudre, dans les balances de la critique, en des éléments connus à l'avance ; toute œuvre a l'air d'avoir été déterminée par un concours d'influences et de circonstances tel que cette œuvre devait être. Peu importe qu'il n'y ait là qu'une apparence, que la critique ait pris soin de dire qu'elle ne prétend pas atteindre le génie propre de l'auteur, mais seulement discerner les matériaux que ce génie a mis en œuvre ; la réserve est oubliée et l'apparence choque l'écrivain jaloux de revendiquer pour ses frères le droit de tailler dans l'inconnaissable. Par représailles, l'histoire littéraire est déclarée insignifiante et stérile. « Tout ce que l'histoire peut observer, écrit M. Paul Valéry, est insignifiant » et la page qui contient ce jugement impitoyable est si belle, elle exprime, avec une telle finesse dans la pensée et une telle rareté, le conflit entre l'art et la méthode historique qu'il faut la citer tout entière :

« L'histoire littéraire est tissée, comme l'autre, de légendes diversement dorées. Les plus fallacieuses sont nécessairement dues aux témoins les plus fidèles. Quoi de plus trompeur que ces hommes véridiques qui se réduisent à nous dire ce qu'ils ont vu, comme nous l'eussions vu nous-mêmes ? Mais que me fait ce qui se voit ?... Il en est de notre esprit comme de notre chair : ce qu'ils sentent de plus important, ils l'enveloppent de mystère ; ils se le cachent à eux-mêmes, ils le désignent et le défendent par cette profondeur où ils le placent. Tout ce qui compte est bien voilé ; les témoins et les documents l'obscurcissent ; les actes et les œuvres sont faits expressément pour le travestir.

» Racine savait-il lui-même où il prenait cette voix inimitable, ce dessin délicat de l'inflexion, ce mode transparent de discourir qui le font Racine et sans lequel il se réduit à ce personnage peu considérable, duquel les biographes nous apprennent un assez grand nombre de choses qu'il avait de commun avec dix mille autres Français ? Les prétendus renseignements de l'histoire littéraire ne touchent donc presque pas à l'axe de la génération des poèmes. Tout se passe dans l'intime

de l'artiste, comme si les événements observables de son existence n'avaient sur ses ouvrages qu'une influence superficielle. Ce qu'il y a de plus important — l'acte même des muses — est indépendant des aventures, du genre de vie, des incidents et de tout ce qui peut figurer dans une biographie. Tout ce que l'histoire peut observer est insignifiant.

» Mais ce sont des circonstances indéfinissables, des rencontres occultes, des faits qui ne sont visibles que pour un seul, d'autres qui sont à ce seul si familières ou si aisées qu'il les ignore, qui font l'essentiel du travail. On trouve facilement par soi-même que ces événements incessants et impalpables sont la matière dense de notre véritable personnage.

» Chacun de ces êtres qui créent, à demi certain, à demi incertain de ses forces, se sent un connu et un inconnu, dont les rapports incessants et les échanges inattendus donnent enfin naissance à quelque produit. Je ne sais ce que je ferai ; et pourtant mon esprit croit se connaître, et je bâtis sur cette connaissance, je compte sur elle, que j'appelle *Moi*. Mais, je me *ferai une surprise* ; si j'en doutais je ne serais rien. Je sais que je m'étonnerai de telle pensée qui me viendra tout à l'heure, et pourtant, je me demande cette surprise, je bâtis et je compte sur elle, comme je compte sur ma certitude. J'ai l'espoir de quelque imprévu que je désigne, j'ai besoin de mon connu et de mon inconnu.

» Qu'est-ce donc qui nous fera concevoir le véritable ouvrier d'un bel ouvrage ? Mais il n'est positivement *personne* ?

» Qu'est-ce que le *Même*, si je le vois à ce point changer d'avis et de parti dans le cours de mon travail qu'il le défigure sous mes doigts ; si chaque repentir peut apporter des modifications immenses ; et si mille accidents de mémoire, d'attention ou de sensation qui surviennent à mon esprit apparaissent enfin dans mon œuvre achevée comme mes idées essentielles et les objets originels de mes efforts ? Et cependant, cela est bien de moi-même, puisque mes faiblesses, mes forces, mes redites, mes manières, mes ombres et mes lumières seront toujours reconnaissables dans ce qui tombe de mes mains.

» Désespérons de la vision nette en ces matières. Il faut se bercer d'une image.

» J'imagine ce poète, un esprit plein de ressources et de ruses, faussement endormi au centre imaginaire de son œuvre encore

incrée pour mieux attendre cet instant de sa propre puissance qui est sa proie. Dans la vague profondeur de ses yeux, toutes les forces de son désir, tous les ressorts de son instinct se tendent. Là, attentive aux hasards entre lesquels elle choisit sa nourriture, là, très obscure au milieu des réseaux et des secrètes harpes qu'elle s'est faites du langage dont les trames s'entretissent et toujours vibrent vaguement, une mystérieuse Arachné, muse chasseresse, guette (1). »

Quels arguments pourrait opposer une méthode critique à une conviction aussi forte, à des raisons et à des raisonnements aussi subtils ? M. P. Valéry, en affirmant « qu'il n'est personne pour nous faire concevoir le véritable ouvrier d'un bel ouvrage », décourage d'avance quiconque serait tenté par cette impossible aventure. Faut-il donc se résigner à la silencieuse contemplation des œuvres littéraires ou, comme fait M. Paul Valéry, à les prendre pour sujets de méditations ou de rêveries ?

Une méthode ressemblant à celle que nous avons tenté d'esquisser échapperait peut-être en partie au double grief invoqué contre les méthodes scientifique, psychologique ou historique.

Car cette méthode, dont le premier soin serait de réduire son champ d'études, d'étudier non plus un mouvement, ni une école, non point l'œuvre entier d'un écrivain, mais une œuvre dans son œuvre, ne saurait être accusée de se complaire dans les systèmes, ou de distribuer des places. Chaque critique suivant son penchant se prendrait à une œuvre donnée, et l'on pourrait bien discuter son choix, mais qui pourrait lui reprocher d'avoir étudié un roman de Nerval, plutôt qu'un roman de Claude Tillier, une tragédie de Racine, plutôt qu'une comédie de Scribe, s'il prenait la précaution de déclarer qu'en étudiant telle œuvre, il n'a pas voulu pour cela lui assigner le premier rang, mais qu'il a obéi à son bon plaisir ?

Sans doute il faudrait renoncer, jusqu'à ce que la biographie des œuvres littéraires soit faite et bien faite, à ces tableaux d'ensemble qui sont indispensables en pédagogie, et comme, vraisemblablement, pareille biographie ne sera jamais achevée, il faudrait s'en tenir toujours à des vues provisoires, à des hypothèses plutôt qu'à des conclusions. Mais qu'y aurait-il de changé ? Qui sait mieux que les infatigables travailleurs de l'histoire littéraire que, dans l'océan des faits, ils ont saisi

(1) PAUL VALÉRY, *Variété*. Au sujet d'*Adonis*.

seulement quelques gouttes d'eau, et que la lourde sonde ramenée du fond de la mer ne contient point la flore et la faune pélagique, dans sa richesse merveilleuse, mais de pauvres échantillons destinés à orner des musées, à illustrer des théories.

Puis cette méthode ne heurterait pas de front ceux qui croient à l'imprévisible en art, et qui défendent la liberté de l'écrivain alors même que cette liberté, il l'a aliénée en fixant son œuvre sur des feuillets. Le critique ne pourrait être taxé d'outrecuidance, qui déroulerait l'œuvre préalablement repliée, et qui suivrait toujours l'écrivain à quelque distance, refaisant avec lui et derrière lui le chemin parcouru. Au critique qui s'efforce de mimer l'acte par lequel l'œuvre fut créée, de reconstituer et de revivre la vie mentale d'un écrivain dans une période déterminée, on pardonnerait peut-être ses erreurs ou ses fausses interprétations en raison de sa bonne volonté. La difficulté de son entreprise ne serait pas un titre médiocre à l'indulgence et il avouerait le premier qu'incertain, souvent, sur les sentiments et les idées dormant au fond des âmes proches de la sienne même, il demeure hésitant en face d'âmes lointaines et étrangères qui n'ont livré d'elles-mêmes aux livres qu'un secret trompeur.

S'il y avait une chance de jamais unir pour une œuvre commune artistes et critiques, peut-être serait-elle acquise à la méthode qui demande instamment cette collaboration, qui voudrait la voir s'établir du vivant même des artistes, qui fait appel aux déclarations, aux confidences des écrivains, qui souhaite que chaque œuvre importante ait son dossier.

Ce serait un grand avantage si l'attitude créatrice et l'attitude critique, au lieu de s'opposer, comme elles le font parfois, se modelaient l'une sur l'autre, si la critique était comme un vif reflet d'une flamme éteinte, mais il y aurait un autre avantage, bien différent, qu'on ne saurait négliger pourtant.

Toute méthode critique se transforme et, si l'on peut dire, se dégrade en méthode pédagogique : la manière de conduire une explication française est en relation étroite avec la façon de commenter une œuvre. L'application à la pédagogie est une épreuve que doit subir toute méthode critique : épreuve de souplesse, car la pédagogie ne maniant point toujours les méthodes d'explication avec une délicatesse parfaite en découvre involontairement mais impitoyablement les points

faibles. Ce n'est pas ici le lieu de montrer quelle transformation subirait la méthode critique appliquée à la pédagogie et d'examiner comment elle se comporterait en cette occasion. Disons seulement qu'elle habituerait peut-être les enfants à concevoir plus exactement quelle est la part de l'écrivain dans la création de son œuvre. On peut se demander si le bachelier n'emporte pas l'idée ou que les écrivains se répètent indéfiniment, et souvent se copient, ou bien, à l'opposé, que leurs personnages sont entièrement détachés d'eux, qu'ils ont une vie, une psychologie, une âme indépendante, et que leurs actes ne relèvent que de leur propre volonté sans qu'il soit besoin d'invoquer les intentions de l'auteur, ses jugements, ses décisions.

On peut se demander également si, en augmentant la somme de ses connaissances, en développant en lui le sens de la vérité historique, en affinant son sens critique, on n'affaiblit pas sa sensibilité, cette sensibilité dont l'Université, pénétrée de l'esprit de Port-Royal, se méfie singulièrement, bien qu'elle soit, je pense, la source profonde de l'imagination, la créatrice essentielle, et la moitié, au moins, du sens esthétique.

L'analyse de l'impression ressentie, à laquelle on ferait un recours incessant, soit pour retrouver l'idée génératrice présente et cachée dans l'œuvre tout entière, soit pour reconstituer l'invention du style, contribuerait à révéler à l'enfant sa propre sensibilité et s'il est déraisonnable de penser qu'elle susciterait des artistes, on peut croire qu'elle n'étoufferait point les artistes-nés.

Mais sensibles ou insensibles à l'art littéraire, les enfants et les jeunes gens inclineraient peut-être vers la sympathie des esprits, principe et but de cette méthode. Doucement poussés dans le tourbillon qui entraîne l'imagination humaine, ils prêteraient l'oreille jusqu'à ce qu'ils entendent. En approchant du moment privilégié où l'œuvre se crée, ils auraient l'impression d'atteindre un monde plus secret et plus animé encore que le monde des hommes.

Dans le domaine de l'esprit, royaume vaguement éclairé, mais qui s'éclaire peu à peu, ils apercevraient des luttes, des drames insoupçonnés et ils n'auraient point perdu leurs peines, s'ils entrevoyaient seulement la vie pathétique de l'esprit humain.

Et sans doute prétendre, autour d'une méthode, unir artistes

et critiques semblera bien ambitieux ; et fort médiocre de l'employer à faire l'éducation de jeunes esprits. Pourtant, s'il ne lui était permis d'atteindre qu'une seule de ces deux fins, je ne sais laquelle il faudrait choisir.

Vu, le 14 août 1923,

Le Doyen de la Faculté des Lettres de l'Université de Paris. :

FERD. BRUNOT.

Vu et permis d'imprimer,

*Le Recteur de l'Académie de Paris,
Pour le Recteur, l'Inspecteur d'Académie,*

L. BENAËRTS.

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE I.	— La biographie de l'œuvre littéraire. — La méthode	1
CHAPITRE II.	— La recherche de l'idée génératrice	57
CHAPITRE III.	— La reconstitution du plan et ses illusions	141
CHAPITRE IV.	— L'invention du style et ses problèmes	201
CHAPITRE V.	— Conclusions et aperçus	267

SAINT-AMAND (CHER). — IMPRIMERIE BUSSIÈRE
